الفنان السويسري بول كلي رائد الفن الحديث

كتب الناقد الفني البريطاني هربرت ريد مقدمة للطبعة الإنجليزية (دار Faber & Faber 1962) من محاضرة الفنان السويسري الرائد بول كلي Paul Klee (1879 – 1940) – مقدمة أعتبرها كاشفة أقدم بها ترجمة محاضرة كلي إلى العربية. كتب ريد يقول:

«أعد بول كلي مقاله الموجز في الفن الحديث ليكون أساسا لمحاضرة ألقاها في حفل افتتاح أحد المعارض في المتحف في فينا عام 1924، وكان ذلك المعرض يضم بعضا من أعمال كلي، وحتى ذلك الحين كانت قد انصرمت أربعة أعوام منذ اشتغاله بالتدريس في مدرسة الرسم والتصميم الشهيرة الباوهاوس Bauhaus التي تأسست تحت إشراف فالتر جروبيوس Walter Gropius في فايمار، وتعد هذه الملاحظات نتاج تأمل كلي العميق في مشكلات الفن كما أبرزها أمام ناظريه اشتغاله بالتدريس، وفي تقديري فإن هذه الملاحظات تمثل أعمق عرض قام به فنان ممارس بلغ حدا كبيرا من الوضوح في الكشف عن الأساس الجمالي للحركة الحديثة في الفن.

ترجمة الفاروق عبد العزيز
ناقد - الكويت

هناك فنانون آخرون من أمثال ماتيس Matisse وبيكاسو Picasso ومور Moore تركوا لنا شروحا واضحة لأهدافهم وبيانات دقيقة عن مناهجهم وعن معنى أعمالهم. غير أن كلي يتفرد بينهم بالترابط المنطقي الذي ينظم كلماته عند عرضه لأفكاره. كان ينتمي إلى نوع ميتافيزيقي من العقول، واسع الاطلاع في الفلسفة وفي العلم، كما كان متفوقا قديرا في فن آخر بجانب فنه – فن الموسيقى. كل هذا حقق له اتساع مراجعه وعزّز قدرته على الإيضاح.

وعلى الرغم من ذلك فعلى القارئ أن يستعد لملاقاة الصعاب. ويرجع ذلك بصفة جزئية إلى الطبيعة الخفية المستترة والمثالية للكتابة، كما تعود بصفة جزئية أخرى إلى بناء اللغة الألمانية ذاته الذي يغلب عليه التضمين أو التجريد أكثر مما يغلبان على اللغة الانجليزية، ومن ثم يتعذر دائما الحصول على ترجمة دقيقة للنص. غير أن الصعاب تعود بصفة رئيسية إلى الصعوبة الكامنة في ذات الموضوع. إن فنا كالتصوير لهو لغة في حد ذاته – لغة للشكل واللون هي في ذاتها وسيلة للتعبير عن نوازع وأحاسيس معقدة. وهكذا يقصر بأدوات التعبير اللغوية عن توصيل المعاني التصويرية، ويملي إلى حد ما ضرورة البحث عن الرموز التشكيلية لفن التصوير. أن نشرح الفن هو في الغالب، ومن ثمّ، مجهود لإسباغ كلمات على عمليات تستعصي على التسمية، وعلى أفعال يتضح صدورها عن إيماءات غريزية.



بول كلي

أن نشرح الفن – كان هذا يعني عند بول كلي تجربة في تحليل الذات، ومن ثم يخبرنا كلي عما يتفاعل في عقل الفنان خلال عملية التكوين ولأي أغراض يستخدم الفنان مواده. كما ينبئنا أيضا عن التأثيرات التي يسعى الفنان إلى تحقيقها من خلال ما يسبغه على مواده من تعريفات وأبعاد معينة. ويقول كلي في مقاله:

أشعر هنا بشيء من القلق وأنا أتحدث الآن في حضرة عملي الذي يجب في الحقيقة أن يفصح عن نفسه بلغته الخاصة، أقول أشعر بهذا القلق حيال ما إذا كان لحديثي ما يصحبه من تبرير كاف، وما إذا كان في مكنتي العثور على المدخل الصحيح للحديث.

وعلى الرغم من أنني أشعر كمصور بأنني أملك وسائل توجيه الآخرين في المسار الذي تحركت فيه من قبل، إلا أنني ارتاب فيما إذا كان بإمكاني الإشارة إلى المدخل الأكيد عن طريق استخدام الكلمات وحدها.

بيد أني أهدئ من روع نفسي بهذه الفكرة: إن كلماتي لن تشق طريقها إليكم وحيدة معزولة ولكنها سوف تكمل وتجمع في بؤرة التركيز انطباعاتكم التي تلقيتموها للتو من لوحاتي وقد تكون هذه الانطباعات مازالت مغلّفة ببعض الإبهام.

ولو قدر لي أن أنجح، ولو إلى حد ما، في الإشارة إلى ذلك المدخل، فسأكون راضيا ممتنا ولسوف أحسّ بأني قد عثرت على التبرير الذي رمته.

وأزيد على ذلك فأقول إنه لكي أتجنب لوم المعنّف:

«لا تتحدث أيها المصوّر. صوّر فحسب»، فسأقصر نفسي بدرجة كبيرة على إلقاء بعض الضوء على هذه العناصر التي تكوّن العملية الخلاقة والتي تتفاعل خلال نمو أي عمل فني بين جنبات الوعي الباطن، ويبدو لي، في تقديري، أن التبرير الحقيقي لاستخدام المصور للكلمات أنما يتمثّل في تحويل التركيز إلى زاوية جديدة للمدخل إلى العمل الفني، أي بالاتجاه إلى تخليص العنصر الشكلي من بعض التركيز الواعي المسلّط عليه ثم إلقاء مزيد من الضوء على المضمون.

وهذا هو النوع من إعادة التوافق الذي أجدني مسرورا إذ أحققه وهو الذي قد يغريني في يسر بالشروع في الدخول إلى تحليل جدلي.

غير أن هذا سوف يعني أنني ولا بد وأن أكون مقتفيا لاتجاهات ميولي عن قرب بالغ ناسيا حقيقة أن معظمكم قد تعرّف، تعرفا يكاد أن يكون تاما، المضمون أكثر من الشكل، ومن ثم فلن يمكنني أن أتجنب قول شيء ما عن الشكل.

وسأحاول أن أريكم لمحة من معمل المصوّر، وأظن أننا سوف نصل أخيرا إلى شيء من الفهم المتبادل، لأن هناك اتجاها إلى إيجاد ما يمكن تسميته بأرض مشتركة بين الرجل العام وبين الفنان، حيث يصبح تحقيق لقاء مشترك بينهما أمرا ممكنا، ومن ثم فلن يبدو الفنان كائنا منعزلا، بل سوف يبدو ككائن مثلكم قد جاء دون اختيار إلى ذلك العالم، عالم التنوّع، وحيث يتعين عليه مثلكم أن يعثر فيه على طريقه إما إلى الأفضل وإما إلى الأسوأ.

كائن يختلف عنكم فقط في أنه قادر على قيادة الحياة عن طريق استخدام مواهبه النوعية، كائن ربما كان أكثر سعادة من الإنسان الذي يوهب وسائل التعبير الإبداعي ولم تتح له فرصة تحقيق ذاته عن طريق خلق الأشكال.

على أنه ينبغي أن نسلّم ابتداء للفنان بهذه الميزة المتواضعة فلديه بعد ذلك ما يكفي من الصعاب في مناح أخرى.

هل لي أن أستعين بتشبيه، وليكن تشبيه الشجرة؟ لقد قام الفنان بدراسة ذلك العالم، عالم التنوّع، وقد نفترض أنه تمكن باعتدال من العثور على طريقه فيه، ثم ساقته حاسته الموجهة إلى أن يحقق النظام في المجرى الحي للصورة والتجربة.

إن هذا الإحساس بالتوجيه في الطبيعة وفي الحياة وهذا التفريع والانتشار، هو ما سوف أقارنه بجذر الشجرة.

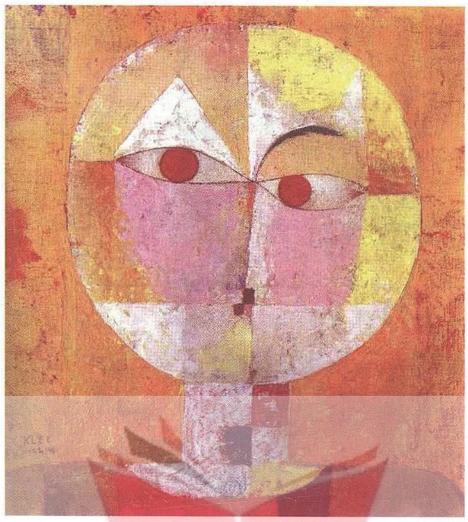
ومن الجذور تتدفق العصارة إلى الفنان، تتدفق خلال كيانه، تتدفق إلى عينيه.

هكذا يستقر كجذع الشجرة.

منصهرا ومستثارا بعنفوان دفعة التدفق، يشكّل رؤياه في عمله.

وكما يتفتح تاج الشجرة وينتشر، بنظرة قديمة إلى العالم، في الزمان وفي المكان يكون شأنه مع عمله.


الموت والنار


سنسيو

وما من أحد قد يؤكد أن الشجرة تنمي تاجها في صورة الجذر، وما بين أعلى وأسفل ينعدم انعكاس المرآة، ومن الواضح أن الوظائف المختلفة التي تمتد في العناصر المختلفة لا بد وأن تنتج فروقا حيوية.

لكنه الفنان وحده هو الذي تنكر عليه تلك التحولات عن الطبيعة التي يتطلبها فنه، بل ويوجه إليه الاتهام بالعجز والمبالغة المتعمدة.

ومع ذلك، فمستقرا في مكانه المحدد، كجذع للشجرة، لا يفعل شيئا أكثر من أن يتواصل مع الآخرين ثم يفتح الطريق إلى ما يأتيه من الأعماق.

إنه لا يخدم ولا يحكم. إنه ينقل.

موقفه متواضع وجمال التاج ليس له، إنه لا يعدو أن يكون قناة للتوصيل.

يتعين عليّ هنا قبل البدء في مناقشة المملكتين اللتين قارنتهما بالتاج وبالجذر، أن أضع بعض تحفظات أخرى.

ليس من اليسير التوصّل إلى مدرك «لكل» تتكوّن لبنات بنائه «من أجزاء» تنتمي إلى أبعاد مختلفة.

وليست الطبيعة وحدها كلا كهذا، بل الفن كذلك، صورتها المتحوّلة، هو أيضا كلٌ مثلها.

ومن العسير على ذات واحدة قياس هذا الكل، سواء كان كلا طبيعيا أم كلا فنيا. ولا تقل الصعوبة بحال، بل تتزايد، حينما تحاول هذه الذات، أي ذات الفنان، مساعدة ذات أخرى بغية الوصول إلى مدرك واعٍ سليم لذلك.

ويرجع هذا إلى تواتر المناهج الوحيدة المتوافرة لدينا والتي يمكن عن طريقها الإيحاء بمدرك واضح ثلاثي الأبعاد لصورة في فراغ، كما ترجع، هذه الصعوبة، إلى النقائص الناجمة عن طبيعة الكلمة المنطوقة، وما لها من صفة وقتية.

وهكذا، وبمثل هذا الوسيط التعبيري، نفتقر بالفعل إلى أدوات تصلح لمناقشة الأجزاء المكوّنة لصورة ما تترامى في الوقت ذاته إلى عديد من الأبعاد.

ولكنه يتعين علينا، وعلى الرغم من كل تلك الصعاب، أن نتناول الأجزاء المكوّنة للصورة بتفصيل كبير.

وعلى أي حال ينبغي علينا أثناء معالجة الجزء، وبغض النظر عن حجم الدراسة التي قد يتطلبها في ذاته، ألا نغفل لحظة عن هذه الحقيقة: إنه ليس إلّا جزءا فقط من كل، علينا أن نذكر هذا وإلّا فقد تخوننا شجاعتنا وتخذلنا حينما نلفى أنفسنا في مواجه جزء جديد يفضي إلى اتجاه مختلف كل الاختلاف، يودي بنا من ثمّ إلى أبعاد جديدة، وربما ألقي بنا في قفر تنحسر فيه وتذوي رؤى أبعاد سبق ارتيادها والكشف عنها.

علينا أن نقول لكل بعد يغيب عن الرؤية كلما هرول الوقت:

«أنت الآن تصير إلى الماضي، ولكننا قد نعود في لحظة حاسمة، أو ربما في لحظة محظوظة، إلى لقاء على طريق بعد جديد ومن ثم قد تصير أنت، من جديد، إلى الحاضر»، وإذا جابهتنا صعاب متزايدة في إبصار كل الأجزاء المختلفة المكوّنة للبناء في وقت واحد، هذا بينما تنمو أعداد الأبعاد وتتكاثر، فعلينا حينئذ أن نتذرّع بكثير من الصبر.

إن ما تسمى بالفنون الفراغية وما نجحت طويلا في التعبير عنه، وحتى ما حققه فن ضبط الوقت في الموسيقى من انتصارات مجيدة في مجال الانسجام الناتج عن تعدد الصوت والنغم، إن هذه الظاهرة، ظاهرة وجود أبعاد آنية متعددة تسهم في حمل الإيقاع الدرامي إلى ذروته، لم يتح لها ولسوء الحظ أن تتحقق في عالم التعبير اللفظي والتعليمي المباشر.

والوصول إلى الأبعاد يجب أن يتم، كضرورة، خارج محيط هذا الشكل التعبيري، وفي وقت لاحق لوجود هذا الشكل.

ومع ذلك فربما أستطيع أن أصل أفهامكم بنجاح تام حتى تتمكنوا من بعد، وكنتيجة للفهم الكامل، من اختيار موقف أفضل أمام أي لوحة

معطاة، وحتى تستطيعوا، بيسر وبسرعة، اختبار ظاهرة الاتصال بهذه الأبعاد المتعددة.

ولعلي قد أصيب نجاحا طيبا كوسيط متواضع، ليس له أن يتعرّف تاج الشجرة، في أن أنقل إليكم دفعة من رؤية ثرية ومشرقة.

أبعاد الصورة

تحدثت لتوي عن العلاقة بين الجذر والتاج، أو بين الطبيعة والفن، وقد فصّلت جوانب هذه العلاقة بعقد مقارنة بين الفارق بين عنصري التراب والهواء وبين الوظائف المتناظرة والمتباينة للأسفل والأعلى.

إن خلق أي عمل فني، إن نمو تاج الشجرة، يحتم بالضرورة كنتيجة للاندراج في عالم الأبعاد النوعية لفن تصويري، القيام بشيء آخر مصاحب له وهو أنه لا بد من تحطيم الشكل الطبيعي، ففي ذلك يكون بعث الطبيعة وميلادها الجديد.

والآن، ما هي إذن تلك الأبعاد المعنية؟

هناك أولا العوامل الشكلية التي يمكن تحديدها بشيء من التجاوز كالخط وقيمة اللون والنغم.

ومن بين هذه العوامل يبرز الخط كأكثر العوامل تحديدا لكونه خاضعا وحده للقياس البسيط، إمكانياته هي الطول (طويلا أم قصيرا)، والزوايا (منفرجة أم حادة)، طول الشعاع والبعد البؤري، وكل هذا كمٌ يخضع للقياس.

و«القياس» هو خاصية هذا العنصر، وحيثما تكون إمكانية القياس موضعا للشك، فلا يمكن حينئذ التعامل مع عنصر الخط بنقاء مطلق.

وتنتمي قيمة النغم، أو كما تسمى أيضا قيمة الجلاء والقتامة Chiaroscuro ، إلى طبيعة تختلف تمام الاختلاف عن طبيعة الخط، والجلاء والقتامة هما درجات الظل المتعددة بين الأسود والأبيض.

ويمكن اعتبار «الوزن» خاصية ذلك العنصر الثاني، فقد تزخر طبقة واحدة لدرجة ما بطاقة بيضاء بينما تثقل الأخرى بدرجة ما مائلة نحو الأسود، وهكذا يمكن أن توزن الطبقات المتنوعة كل في جانب أمام الأخرى.

ويمكن بعد ذلك وضع الطبقات السوداء على قاعدة بيضاء (فوق خلفية بيضاء) وبالمثل يمكن وضع الطبقات البيضاء على قاعدة سوداء (فوق لوحة سوداء)، أو يمكن إحالة الاثنين معا إلى قاعدة لوسيط رمادي.

وهناك اللون العامل الثالث، الذي يتضمن تفرده بخواص تختلف مطلق الاختلاف عن خواص العنصرين السابقين، لأنه لا يمكن إخضاعه للقياس أو الوزن، ولا يمكن، سواء باستخدام مقامات النغم أو المسطرة، قياس أو تحديد أي فارق بين سطحين، أحدهما أصفر نقي والآخر أحمر نقي، والاثنان يمتدان على مساحة متشابهة



سمكة ذهبية

ويتألقان بإشراق متشابه، ومع ذلك، يبقى فارق جوهري نسميه نحن في كلمات: أحدهما أصفر والآخر أحمر.

وبنفس الطريقة يمكن عقد مقارنة بين الملح والسكر، باختبار ملوحة الملح وحلاوة السكر، ومن ثم يمكن تعريف اللون بأنه «الكيف».

بين أيدينا الآن إذن ثلاث وسائل شكلية؛ القياس والوزن والكيف، تنظّمها على الرغم من الفوارق الجوهرية بينها، علاقة متداخلة محددة.

وسوف يتضح شكل العلاقة في التحليل الموجز التالي:

اللون هو الكيف في المحل الأول، وهو وزن أيضا في المحل الثاني، لأنه لا يتميز فقط بقيمة اللون بل بالإشراق كذلك، وهو قياس في المحل الثالث ، لأنه بجانب اختصاصه بالكيف وبالوزن فإن له، مع ذلك، حدوده ومساحته ومداه، وكل قد يمكن إخضاعه للقياس.

وقيمة النغم هي وزن في المحل الأول ولكنها، في مداها وحدودها، هي أيضا قياس.

والخط قياس فقط في كل حال.

وهكذا رأينا ثلاثة أنواع من الكم تندرج جميعا في نطاق اللون النقي، اثنين في مجال التباين الخالص بينما تمتد واحدة فقط إلى مجال الخط الخالص.

وتحمل كل من هذه العناصر الكمية الثلاثة طابعها، كل على قدر مساحتها المفردة، مكوّنة من ثلاثة أقسام متداخلة.

يحوي القسم الأكبر منها ثلاثة عناصر كمية، بينما يحوي الأوسط كميتين، والأصغر كمية واحدة فقط.

وبالنظر من هذه الزاوية قد يمكن فهم قول ليبرمان Liebermann فهما سليما: «إن فن الرسم هو فن الحذف».

ويُظهر هذا خليطا ملحوظا من هذه العناصر، ومن المنطقي القول بالفعل بأن هذا التنظيم الرفيع ينبغي أن يتمثّل في الوضوح الذي تستخدم به هذه الكميات.

وفي الإمكان ربط هذه العناصر وتحقيق علاقات شكلية معها.

ومن ثم فالإبهام في عمل ما لا تبرره إلا حاجة داخلية حقيقية تتطلب ذلك، حاجة يمكنها أن تفسّر استخدام خطوط ملونة أو بالغة الشحوب، أو تفسير التمادي في اللجوء إلى مزيد من الإبهام ممثلا في استخدام ظلال الرمادي التي تمتد من الأصفر إلى الأزرق.

إن رمز الخط الخالص هو المقام الخطي بتنويعاته الواسعة للطول.

ورمز التباين الخالص هو المقام الوزني بدرجاته المختلفة ما بين الأبيض والأسود.

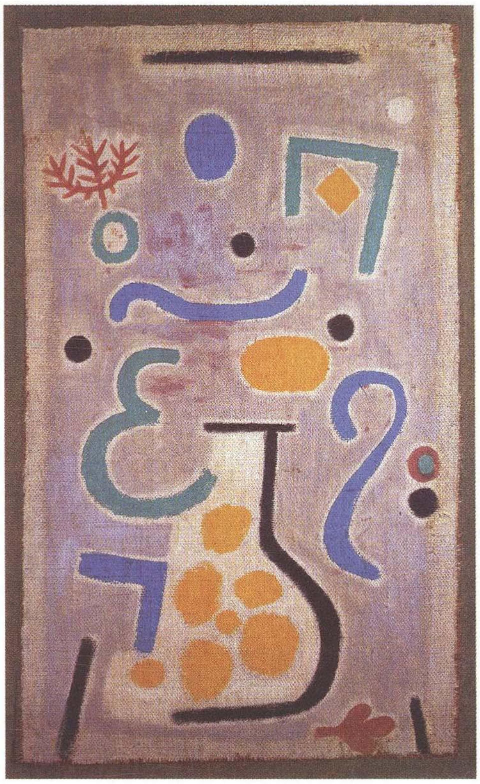
والآن...أي رمز يلائم اللون النقي؟ وفي أي وحدة يمكن تحقيق التعبير الكامل عن إمكانياته؟

ما هي أكثر الأشكال ملاءمة للتعبير عن المعطيات الضرورية لتحديد العلاقة بين الألوان في دائرة اللون المتكاملة.

هذه الدائرة يمكن تقسيم محيطها إلى ستة أقواس. ولنتصور أقطارا ثلاثة وقد مدت خلال هذه التقاطعات الستة، عن هذا الطريق - يمكن أن نتبين نقاط الارتكاز في موقعها من خلفية الغطاء الشامل للعلاقات اللونية، وهذه العلاقات اللونية قطرية في المحل الأول، فما أن توجد ثلاثة أقطار حتى ندرك في التو نشوء ثلاث علاقات قطرية جديرة بالذكر. وأعني بذلك نشوء العلاقات التالية:

أحمر - أخضر...وأصفر أرجواني...وأزرق - برتقالي.

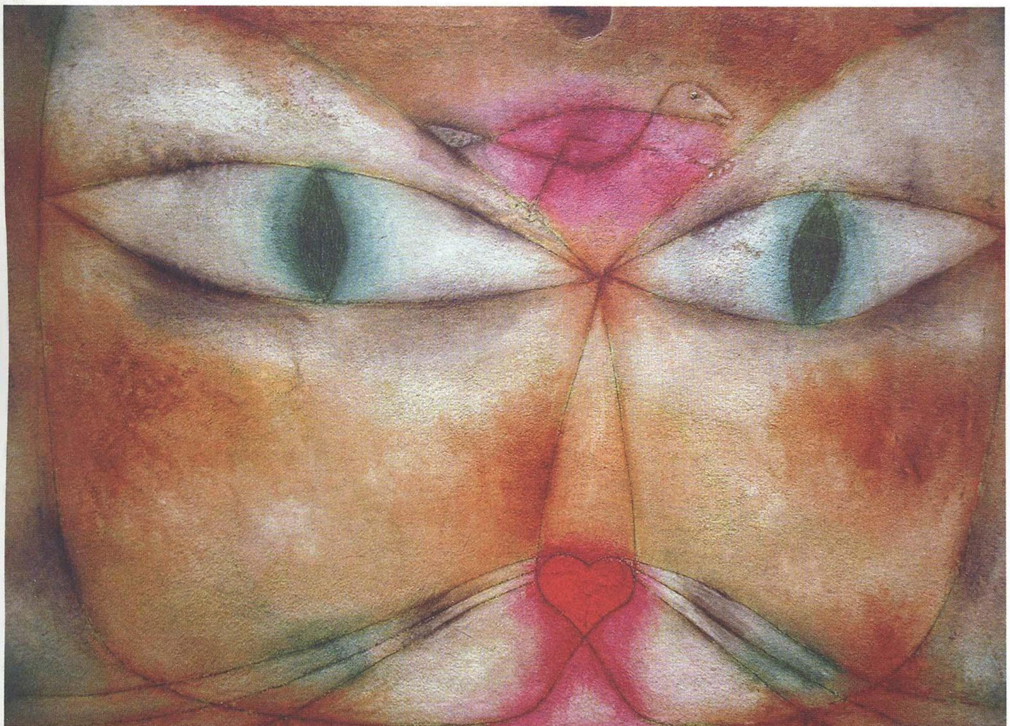
وتلك هي المزدوجات الرئيسية للألوان المتكاملة.
وعلى طول محيط الدائرة تتبادل الألوان الرئيسية أو الأولية مع أكثر الألوان المختلطة أو الثانوية أهمية - تتبادل تأثيراتها بهذه الكيفية: أن تقع الألوان المختلطة (وعددها ثلاثة) بين مركباتها الأولية، بمعنى أن يقع الأخضر بين الأصفر والأزرق، والأرجواني بين الأحمر والأزرق، ويقع البرتقالي بين الأصفر والأحمر.
ويمارس كل مزدوج من المزدوجات اللونية الموصولة بالأقطار عملية تحطيم المزدوجات الأخرى بالتبادل ما دامت أخلاطها تنتهي عبر القطر إلى لون رمادي.
ويصدق هذا على المزدوجات الثلاثة كلها، من حقيقة مؤداها أن الأقطار الثلاثة جميعا تملك نقطة مشتركة تتم فيها عملية التقاطع والتصنيف، وهذه النقطة هي المركز الرمادي لدائرة اللون.
ويمكننا بعد ذلك رسم مثلث يصل بين نقاط الألوان الأولية الثلاث، وهي الأصفر والأحمر والأزرق، وتكوّن الألوان الأولية نفسها أركان المثلث، بينما تضم الجوانب، بين كل ركن، خليطا من اللونين الأولين وقد امتدا إلى أقصى أطرافهما، وهكذا يقع الجانب الأخضر في مواجهة الركن الأحمر، ويقع الجانب الأرجواني في مواجهة الركن الأصفر بينما يقع الجانب البرتقالي في مواجهة الركن الأزرق.
وهكذا نرى متوافرا لدينا ثلاثة ألوان أولية وثلاثة ثانوية أساسية، أو ستة ألوان رئيسية متجاورة أو بعبارة أخري يتوافر لدينا الآن ثلاث درجات لونية.
وأنتقل الآن، تاركا موضوع العناصر الشكلية، إلى البناء الأول مستعينا بالفصائل الثلاثة للعناصر التي عددتها.
هذه هي ذروة جهدنا الواعي الخلاق.
هذا هو جوهر مهنتنا.
هذه هي اللحظة الحاسمة.
وعلى هذه النقطة، وقد زودت بسيادة الوسيط وتفوقه، يمكن للبناء أن يقوم ويتأكد على أسس لها رسوخ الكتلة وثباتها، وهكذا يمكن للبناء أن يرتفع ويتوغل في أبعاد تمتد إلى آماد تبعد عن مجال المحاولة الواعية.
ولتلك المرحلة من مراحل التشكيل الأهمية البالغة نفسها.
إنها النقطة التي يمكن عندها أن يغبش بصر الفنان فيغيب عن إدراك أكبر معالم المضمون وأكثرها أهمية ومن ثم ينتهي إلى إخفاق على الرغم من أنه قد يكون نابغة يحوي بين جنباته موهبة تبلغ أقصى آماد الإشراق والجلال، لأن الفنان قد يضل بسهولة عن وجهته وقد يفقدها فوق المسطح الشكلي. وأضيف قائلا، من واقع تجربتي، إن هذه المرحلة التشكيلية تعتمد في



إناء زهور

إنجازها على حالة الفنان في الوقت الذي يستحضر فيه العناصر المتنوعة من نظامها العام ومن نسقها المحدد فيه لكي تُرفع جميعا إلى مكانها في نظام جديد، ثم تبدأ دورها في تشكيل صورة تسمى في الاستعمال العادي، موضوعا.
ويمكننا أن نلاحظ أن هذا الاختيار للعناصر الشكلية وشكل العلاقة المتبادلة بين هذه العناصر يتماثل، ولكن في حدود ضيقة، مع فكرتي التصميم والحركة الأساسية البارزتين في الفكر الموسيقي.
وفي أثناء عملية النمو التدريجي لمثل هذه الصورة التي تجري أمام العين، تبدأ عملية تداعي الأفكار في التسلل بطريقة تدريجية هي الأخرى مما قد يغري المرء بالاشتغال بتفسير مادي، لأنه يمكن، بشيء من المجهود التخيلي، عقد مقارنة بين صورة ما ذات بناء معقد وبين أي صورة مألوفة في الطبيعة، وما تلبث تلك الخواص المترابطة للبناء أن تُعرض مرة أو تُعنون أو تُناقش إلّا وتبدأ في التخلي عن استجابتها الكلية للإرادة المباشرة للفنان (أو على الأقل لأكثر درجات إرادته صلابة وحدّة) وما تلبث تلك الخواص المترابطة أيضا أن تصير مصدرا لسوء الفهم الحارّ المتعصب بين الفنان وبين الرجل العامي.
فبينما يكون الفنان في جهاده المتواصل وكده المستمر في سبيل تجميع العناصر الشكلية، بمنهج نقي ومنطقي، حتى يتمكن من أن يضع كلا في مكانة الصحيح من أجل تجنب حدوث أي صدام أو تنافر بين هذه العناصر - بينما يكون الفنان منهمكا في سعيه هذا، ترى رجلا عاميا يرقب الأمر كله من الخلف ما يلبث أن يرفع عقيرته بهذه الكلمات المدمرة:

«ولكن هذا لا يشبه عمي في شيء!»، ويقول الفنان لنفسه، إذا كانت أعصابه هادئة وديعة، «فليذهب عمك إلى الجحيم!» لا بد لي من أن أعلو ببنائي...إن هذه اللبنة الصغيرة ثقيلة إلى حد كبير ويبدو لي أنها تضع ثقلا كثيفا فوق الجانب الأيسر، فلا بد لي إذن من أن أضع على الجانب الأيمن ثقلا مقابلا ذا حجم مناسب يعيد لي اتزان البناء.
ويظل الفنان يضيف هذا الجانب ثم ذاك حتى تكشف المقاييس في النهاية عن توازن في البناء. غير أنه، إن عاجلا أم آجلا، قد تبدأ عملية تداعي الأفكار في الحدوث والتوارد على ذهن الفنان ذاتيا وبلا أدنى تدخل من الرجل العام وحينئذ لن يوجد ثمة ما يحول بين تقبل الفنان لهذه العملية خاصة وأنها سوف تباشر نشاطها تحت عنوانها الصحيح.
وتقبل هذا التداعي المادي قد يوحي، بإضافات ما، يتضح في الحال علاقتها الشكلية الجوهرية بالموضوع الذي ما لبث أن استقرت له معادلاته وقوانينه، ولو كان الفنان محظوظا، لصلحت الأشكال الطبيعية لملء هوة صغيرة تتخلل التكوين الشكلي، تملأها كما لو كانت هذه الأشكال بالفعل تنتمي أصلا ودائما لهذا المكان.
وهكذا فإن مبحثنا لا يعنى بمشكلة وجود شيء ما، قدر اهتمامه بمشكلة ظهوره في أي لحظة بطبيعته المتميزة، وكل ما آمله هو أن يختفي تدريجيا الرجل العامي الذي يفتش دائما في كل صورة عن موضوعه المحبب، ويظل لي مجرد شبح عاجزا عن أن يواجه إخفاقه.
لأنه رجل لا يعرف سوى رغباته الشيئية المشبوبة، وهي رغبات تزوده بسرور جم وخاصة حينما يبرز له، وبالصدفة وحدها، وجه مألوف لديه يتشابه مع صورة وجه ما في ذاكرته من بين محتويات صورة ما.
أما الأشياء فتبدو لنا في الصور خلابة أو قاسية، متوترة أو مرتخية، مريحة أو مجهده، تعاني أو تبتسم.
إنها تظهر لنا كل التباينات الواقعة في مجالي الملامح العقلية والخلقية، وهي تباينات قد تتأرجح درجاتها بين المأساة والملهاة.
غير أن العملية أبعد من أن تنتهي عند هذا الحد.
فللأشكال، وهو الاسم الذي غالبا ما أطلقه على الصور الشيئية، معالمها الذاتية المتميزة التي تتحدد وفقا لتوجيه مجموعة العناصر المختارة المكوّنة لها لتوليد الأثر المطلوب.
ومن مجموع العناصر الغنائية يأتي في المرحلة التالية المؤثّر الذي يُظهر في العمل إشارات الحياة.
ولم لا؟
وقد سلّمت بأن تحقيق مفهوم موضوعي لصورة ما يمكن أن يجد له مبررا، وهو بهذا يكتسب بعدا جديدا.



قط وطائر

صورة قد تسمى أبنية بلغة المجرد، ولكنها قد تسمى عندما ترى مجسّمة، وطبقا للتداعي الذي تحدثه كل منها، نجمة، وزهرية، وحيوان ورأس أو إنسان.

وهكذا فقد قمنا أولا بتعريف أبعاد العناصر الجوهرية للصورة بأنها الخط وقيمة النغم واللون، وبعد ذلك أعطانا التجمع البنائي الأول لهذه العناصر بُعد المنظر، أو يمكن أن يقال، إذا كنتم تفضلون ذلك، بُعد الشيء.

ويلحق بهذه الأبعاد الآن بعد آخر يحدد وضع مشكلة المضمون.

أن نسبا معينة للخط، وتجمعا لأنغام معينة، وانسجامات معينة يحققها اللون - إن كل هذه العوامل تحمل معها، في وقت واحد، طرزا تعبيرية بارزة متميزة تامة التميز.

وعلى سبيل المثال يمكن أن تنسب النسب الخطية إلى الزوايا. فالحركات الزاويّة والمتعرجة، في موقفها المقابل للحركات الملساء والأفقية، تردد أصداء للتعبير، أصداء تتباين كتباين الحركات السابقة وبصورة متماثلة. وبنفس الطريقة يمكننا أن نعطي مفهوما للتباين باستخدام شكلين من أشكال البناء الخطي، الأول يتكون من بناء قوي متماسك المفاصل، ويتكون الآخر من خطوط مفككة مبعثرة.

وتتحقق طرز التعبير المتباينة في نطاق قيمة النغم بالطرق التالية:

بالاستخدام الواسع المدى لكل الأنغام المتتابعة على درجات من الأسود إلى الأبيض بما تحوي من قوة تزخر بالعنفوان.

أو بالاستخدام المحدد للنصف الأعلى المضيء أو للنصف الأسفل المظلم من المقام.

أو بالالتجاء إلى الظلال الوسيطة من حول الرمادي وهي توحي بالوهن والفتور ويتم ذلك من خلال ضوء بالغ الكثافة أو بالغ الخفوت.

أو عن طريق إثارة الأطياف المرتعشة التي تنبعث من الوسط، وتُظهر تلك، للمرة الثانية، تباينات عظمى في المعنى.

أي إمكانية هائلة يقدمها تجمع الألوان من أجل إحداث التنوع في المعنى.

فاللون قيمة نغمية. فعلى سبيل المثال الأحمر في الأحمر يعني أن الكل يتدرج من نقص إلى إفراط في استعمال الأحمر، الذي يكون إما ممتدا في المجال باتساع أو محددا فيه، ثم يحدث الشيء نفسه مع الأصفر، أو هو شيء مختلف تمام الاختلاف، والشيء نفسه مع الأزرق. يا لها من تباينات!

أو باستخدام ألوان تتعارض قطريا. أي باستخدام التغيرات الحادثة من الأحمر إلى الأخضر ومن الأصفر إلى الأرجواني، ومن الأزرق إلى البرتقالي. وفي هذا شذرات من المعنى هائلة.

أو بالاستفادة من تباينات اللون المتجهة إلى أوتار القوس والتي لا تمس المركز الرمادي، بل التي تلتقي في محيط رمادي يزيد برودة أو دفئا، ويا لها من مراوغات يقوم بها التظليل عند مقارنته بالتباينات السابقة.

أو باستغلال تباينات اللون المتجهة إلى أقواس الدائرة، التباينات من الأصفر خلال البرتقالي إلى الأحمر ومن خلال البنفسجي إلى الأزرق أو التباينات التي تسيح فوق محيط الدائرة كله، ويا لها من تنويعات هائلة تتماوج من أخف درجات التظليل حتى تتداخل بين أنغام سيمفونية اللون المتوهجة ويا لها من منظورات، تلك التي يمنحها بعد المعنى!

أو أخيرا بالانسياب عبر مجال اللون كله، بما فيه المركز الرمادي، حتى التناغم مع مقام التدرّج من الأسود إلى الأبيض.

ولا يمكن للمرء أن يتجاوز مجالات الإمكانيات الأخيرة أو أن يخطو وراءها إلّا إذا عثر على بعد جديد.

ويمكننا الآن أن ندرك الموضع الصحيح للألوان المنسقة لأن كل مجموعة منسقة منها تملك كما هو واضح إمكانياتها للتجميع.

وسوف يملك كل تكوين، كل تجمع، تعبيره البنائي الخاص به، كما أن لكل شكل وجها، ولكل وجه ملامحه الخاصة به.

وتشير هذه الوسائل التعبيرية الفعالة بوضوح تام إلى بعد الأسلوب.

وهنا تثور الرومانسية في مرحلتها العاطفية الخشنة. إن هذا الشكل التعبيري يحاول أن يحلّق طائرا متشنجا فوق الأرض، وهو أخيرا يحقق مبتغاه بالارتفاع فوقها والاندراج في عالم الحقيقة مدفوعا بقواه الذاتية، ومحرزا انتصاره على قوى الجاذبية الأرضية.

ولو سمح لي أخيرا بأن أتتبع هذه القوى منذ بداية تنافرها واستعصائها على الأرض، حتى احتضانها في النهاية لدفقة الحياة ذاتها، فإني، حينئذ، سوف أخرج نفسي من ذلك الأسلوب العاطفي القهري ولسوف أسعى قاصدا هذه الرومانسية التي تستشعر اتحادها وتجانسها مع الكون.

وعلى أي حال فلنقنع الآن بما اكتسبناه من دراسة هذا المنظور الزاخر لموضوع الأبعاد.

أود الآن أن أفحص أبعاد الشيء تحت ضوء جديد محاولا بهذا أن أتبين كيف يصل الفنان مرارا إلى ما يمكن رؤيته على أنه تحطيم تعسفي للأشكال الطبيعية.

إنه أولا وقبل كل شيء لا يعلق أهمية كثيفة على الشكل الطبيعي كما تفعل غالبية النقاد الواقعيين، لأن هذه الأشكال النهائية ليست بالنسبة له البوتقة الحقيقية لعملية الخلق الطبيعي، لأنه يضفي كثيرا من القيمة على القوى التي تفعل التكوين أكثر مما يضفي على الأشكال النهائية ذاتها.

وربما يكون الفنان فيلسوفا دونما قصد. فهو وإن لم يكن يرى مع المتفائلين ذلك العالم كأفضل شكل للعوالم الممكنة، ولا يراه في الوقت ذاته قد بلغ من الرداءة حدا يستحيل معه أن يخدم الفنان كنموذج، فإنه مع ذلك يقول: «بشكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن».

ومن ثم يقوم الفنان، بنظرة ثاقبة، بمسح الأشكال تامة الصنع التي وضعتها الطبيعة أمام عينيه،

وكلما أمعن في النظر والتأمل، أمكنه سريعا من أن يمتد بنظرته من الحاضر مخترقا بها الماضي، وكلما أيضا ما توغل انطباعه في نفسه، انطباعه بالصورة الجوهرية الوحيدة للخلق ذاته، للتكوين، أكثر من انطباعه بصورة الطبيعة، النتاج التام الصنع.

ثم نراه يسمح لنفسه بالوقوف أمام هذه الفكرة: يصعب على عملية الخلق أن تتكامل اليوم، ويرى الفنان فعل الخلق الكوني ممتدا من الماضي إلى المستقبل...يا للتكوين الخالد!

ويمضي الفنان مواصلا مسيرته!

ويقول لنفسه متفكرا في الحياة التي تدب من حوله: لقد بدا هذا العالم لي متنوّعا ذات مرة، ولسوف يبدو في المستقبل أيضا متنوّعا مرة أخرى.

ثم يتفكر محلقا في آفاق المطلق: قد يحتمل جدا أن يكون الخلق قد انتهى فوق كواكب أخرى إلى نتيجة تختلف تمام الاختلاف عن نتائج كوكبنا.

ومثل هذه الحركة في الفكر في مجال عملية الخلق الطبيعي تدريب طيب للعمل الخلّاق، فلديها القوة على أن تدفع بالفنان من الجوهر ومادام هو نفسه قابلا للتحرك فيمكن حينئذ الاطمئنان إلى تمسكه بحرية تطوير مناهجه الخلّاقة ذاتها.

وإذا أصبح الأمر على هذا النحو فلا بد من أن يُغفر للفنان إذا رأى الحالة الحاضرة للمظاهر الخارجية في عالمه الخاص وقد ثُبتت عرضا بمواقعها في الزمان وفي المكان. يُغفر له إذا رآها تقصر كلية عن الوفاء بأغراضه بمقارنتها برؤياه النفاذة وعمق إحساسه الكثيف.

ثم أليس حقا أنه حتى الومضة الخاطفة من لمحة خلال الميكروسكوب تكشف لنا عن صور ترانا نظنها أوهاما أو أشياء فوق الخيال إذا تصادفت رؤيتنا لها، هي نفسها، في مكان ما وأعوزنا وقتها الإحساس لكي نتفهمها؟

وعلى أي حال يحدث أن يلتقي رجلك الواقعي بصورة من هذه الصور في مجلة حماسية مهيجة للعواطف فتراه يصيح متعجبا في حنق بالغ: «أمفروض في هذا أن يكون تمثيلا للطبيعة؟ إني اسمية رسما رديئا»، والآن هل يعنى الفنان من ثم بفن استعمال الميكروسكوب؟ بالتاريخ؟ أم بعلم الحفريات النباتية والحيوانية؟

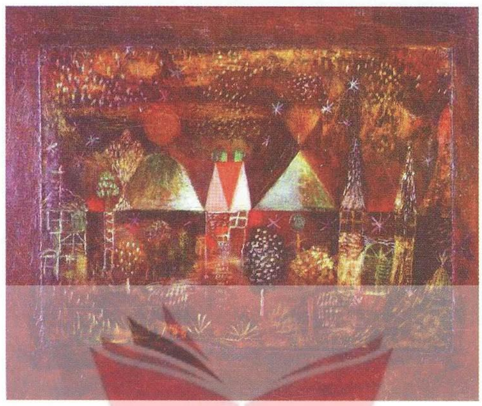
إنه قد يعنى فقط بهذه الأشياء لأغراض المقارنة، أو حين ممارسته لقابليته للحركة العقلية ولكنه لا يعنى بها لتقدم تحقيقا علميا عن صدق الطبيعة.

إنه قد يعنى بها لتجربة إحساسه بالحرية.

ليس ذلك لتجربة إحساس بحرية لا تقوده إلى مراحل محددة للتطور، فمجالها هو التمثيل التام لما كانت عليه الطبيعة يوما، أو ما ستكونه يوما، أو ما يمكن أن تكونه على كوكب آخر وكما قد يثبت ذلك يوما ما. ولكن لتجربة إحساسه بحرية



طريق رئيسي وطريق خلفي



احتفالات ليلية

لا تطالب إلا بحقوقها فقط، الحق في أن تطوّر، مثلما تباشر الطبيعة العظمى التطوير بنفسها. من النمط إلى النموذج الأولي.

ضّال هو الفنان الذي لا يواصل طريقه مخترقا الحجب حتى النهاية.

ولكنهم متفردون، هؤلاء الذين ينفذون إلى أعماق هذا المكان الخفيّ حيث تغذي القوة الفطرية الأولى كل النشوء وكل التطور.

هناك حيث منبع كل الزمان وكل المكان، ولنسميه عقل الخلق وقلبه، هناك تتفاعل كل وظيفة. من هو الفنان الذي لا يرغب في المكث هناك؟

هناك في رحم الطبيعة، عند منبع الخلق، حيث يبقى المفتاح السري، مفتاح كل شيء في حفظ تام، ولكن ليس بإمكان الجميع أن يدخل، على كل أن يتوجه إلى حيث يقوده نبض قلبه.

لأن هذه الحقائق لا تنفخ فقط، وإلى حد ما، مزيدا من الروح في المرء، ولكنها أيضا تجعل من الرؤى الخفية أشياء ظاهرة للعيان.

ولقد قلت بوسائل الخلق الصحيحة، لأنه في هذه المرحلة يتقرر مصير المولود ما إذا كان صورا أم أي شيء آخر يختلف عنها، وفي هذه المرحلة يتحدد أيضا نوع الصور.

ولقد جلبت هذه الأوقات القلقة الفوضى والاضطراب، أو هكذا يبدو الأمر، إذا لم نكن قريبين بالدرجة التي تمكننا من الحكم.

غير أن دافعا واحدا يبدو بين الفنانين، وحتى بين أصغرهم سنا، وهو يكسب أرضا جديدة بالتدريج...الدافع إلى ثقافة هذه الوسائل الخلاقة، إلى تنميتها تنمية خالصة، وإلى استعمالها، من ثمّ، بنقاء خالص.

أما عن أسطورة طفولية رسمي فلا بد أنها قد انبثقت من هذه التكوينات الخطية التي قمت بها والتي حاولت فيها أن أجمع بين صورة محددة، فلنقل صورة إنسان مثلا، وبين التمثيل الخالص للعنصر الخطي.

ولو كنت راغبا في تمثيل الإنسان، كما هو، لكان على حينئذ أن أخوض في هذه الفوضى المضللة للخط ولما كان هناك محل على الإطلاق للتمثيل العنصري الخالص، وهكذا ستكون النتيجة إبهاما فوق إبهام يتعدى حدود المعرفة.

وعلى أي حال فإني لا أرغب قط في تمثيل الإنسان كما هو بل تمثيله فقط كما ينبغي له أن يكون، وهكذا استطعت أن أتوصل إلى لقاء سعيد بين رؤيتي للحياة Wellranschauung وبين الحرفية الفنية الخالصة.

وهكذا الوضع بين أرجاء المجال كله، مجال استخدام الوسائل الشكلية.

فإنه يتحتم في كل الأشياء، وحتى في الألوان، استبعاد أي أثر من آثار الإبهام، وهذا هو ما يسمى بالتلوين الكاذب في الفن الحديث.

وكما يمكنكم أن تلاحظوا في مثال الطفولية، فإنني أعنى بالاشتغال بالعمليات الجزئية في الفن. فأنا أيضا رجل رسام.

ولقد قمت بتجربة الرسم الخالص وتجربة التصوير باستخدام قيم النغم الخالصة.

وفي اللون قمت بتجربة كل الطرائق الجزئية التي قادني إليها إحساسي بالتوجيه في محيط دائرة اللون، وكنتيجة فقد توصلت إلى تفسيرات لطرائق التصوير باستخدام قيم النغم الملونة، وباستخدام الألوان المتعددة، كما توصلت إلى تفسيرات لطرائق التصوير الشامل بالألوان.

ولكنني كنت دائما مرتبطا بأكثر أبعاد الصورة توغلا في الوعي الباطن.

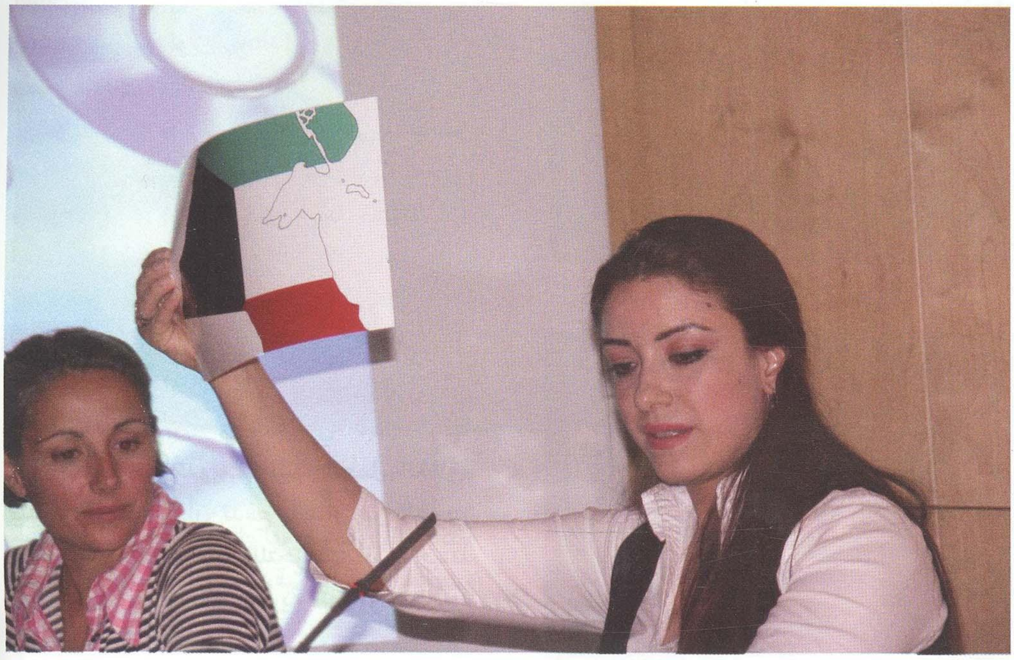
ولقد حاولت إيجاد كل التراكيب الممكنة باستخدام طريقتين؛ بالتجميع ثم بالتجميع مرة ثانية مع الحفاظ دائما بالطبع على نماء العنصر النقي الخالص.

أحلم أحيانا بعمل يتميز باتساع حقيقي كبير، يمتد خلال كل المجالات، مجال العنصر والشيء، والمعنى والأسلوب.

وأخشى أن يبقى هذا حلما، ولكنه شيء طيب أن يظل المرء حافظا في عقله حتى الآن إمكان تحقيقه في وقت أو آخر.

لوحاتها تحمل تلقائية القلب ورمزية العقل

مها المنصور.. بين بحر المشاعر وشاعرية اللون


مها المنصور

لم يكن اللون الأحمر بطبقاته المتعددة قدرا محتوما لبعض اللوحات التشكيلية، ولكن القدر قدر أن يكون مكملا للجمال الفني في لوحاتها، التي امتزج بها حتى الثمالة وقدر له أن يغدو أجمل مما كان عليه.

يوسف الحربي
ناقد - السعودية

في أعمال الفنانة الكويتية مها المنصور، امتزجت بين حالتي التلقائية والرمزية وهو انعكاس الأضداد إن صح التعبير بين القلب والعقل فالقلب هو التلقائية أسقط أحاسيسه بمتاهات اللون الأحمر وتعدد طبقاته، والعقل هو الرمزية ليذهب بنا إلى أحجيات الرمز وفك طلاسم المتباينات بلا نهايات، من هنا أيقنت أن ذاتي الأخرى أشبه بعلامة تعجب أمام لوحة لربما أكون جزءا من حكاياتها حالي كحال كل شيء التي تدور في فلكها حين أتأملها وكأنها حالة هيام فكرية ترتشف القهوة مع ضوء الصباح، وحين تغدو بنا بين تلك الألوان ورموزها نوقن أن ملكة الحكمة تتساقط كمكعبات أقراص السكر على ذاكرة لم تكن عشوائية ولا مركزية بل هي ذاكرة تتسمر الكلمات عن وصفها.

اللوحة جزء من الفنانة التي اقتطعتها من قيمها ومبادئها وثقافتها فتحكي حكايات لم نعهدها بين ردهات المكتبات ولم نجدها بين أسطر الروايات هي كذلك الكتاب العتيق الذي لم يكتب نصه بعد.

عند الحديث معها حول تجربتها قالت: إن أسلوبها خضع للعديد من التجارب الفنية، واستهوتها الحداثة وما بعد الحداثة، فلم يعد الفن التشكيلي - كما تقول- في إطار مسطح أو لوحة، ركزت في بداياتها على البورتريهات، لأنها تعبر عن الموضوع بطريقة مباشرة، وتدرجت إلى أن وصلت إلى التعبير من خلال اللون والتكنيك والأعمال المركبة، متناولة مضامين إنسانية، فجميع ما تقدم عن المرأة، فنيا ومعنويا، معبرة عن الإحساس والمشاعر.

وتضيف أن الفنون الحديثة في بلادنا العربية تسعى إلى أن تكون في مصاف العالمية من خلال ما يقدم في بعض الدول الخليجية والتجمعات العربية في الملتقيات الفنية والورش التي لاقت الفترة الأخيرة تنوعا في الأساليب والاتجاهات الفنية وفي أيضا أعداد المشاركين، متمنية أن تحظى الكويت بمكانتها الإنسانية العالمية في أن تكون جاذبة للفنون المعاصرة من خلال ما يقدم من اجتهادات شخصية من الفنانين ومما يسعى لها التنوع الثقافي والفني والأدبي الذي يقوده المجلس الوطني في السنوات الأخيرة.

في إحدى الزيارات الفنية التي قمنا به مع مجموعة من الفنانين خلال زيارة فنية الى الكويت، لفت أنظارنا متحف الفن الحديث وكيف كان الاهتمام بوضعه في إحدى المدارس القديمة وكيف هي الموسيقى التي تتوزع في جنبات المتحف، كان الاستقبال من قبل موظفات المتحف اللاتي تترأسهن مها المنصور، بتجاوب جميل وابتسامة لافتة وشرح عن جميع اللوحات من مقتنيات الجهة المنظمة للمتحف (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) من أعمال فنية كويتية وعربية وعالمية، بالإضافة إلى الأعمال النحتية المتوزعة في ممرات المتحف وفي قاعاته الداخلية.

ويرى الناقد الإسباني السوري الأصل عبدالقادر الخليل أن ألوان المنصور أعطت إضاءة أي أنها شمس الليل، إن جاز التعبير، والقمر الذي يحتاج له نهار الفن العربي، هذه العبارة بعد بحث ودراسة لأعمالها، وأخص الفن التعبيري والتجريدي فيها، لقد أخذت اللون المفرد وجعلت منه سيدا لأعمالها، استخدمت أقوى الألوان وأصعبها عملا ومزجته من إضاءتها الفريدة، إضاءة الأنثى التي جعلت من نفسها وشعورها الخاص ملجأ لكثير من النساء.

المنصور العاشقة للفنون بشكلها العام، تجدها تستمتع بالموسيقى المطعمة بالشرقي، وبمعزوفات ياني، وبيجان، وتترك لحركات يديها طرح الألوان الموحدة، وتكلمت بلغة الفن عن مضمون أفكار نساء الحضارة وأوصلته لملتقى الجمهور بكل أمانة، جعلت من أسلوبها التشكيلي قصص من لا يستطيع أن يصل إلى الجمهور، مستخدمة اللون وكأنه قصيدة من رباعيات الخيام، تتغنى به وتغنى به الآخرون.

عندما يشاهد الناظر ما يطرح في لوحاتها سيعيد النظر مرة أخرى ومرارا لو صح التعبير، يقرأ الإشارات الظاهرة والتي لم تظهر لأن الفنانة ترغب هذا وجعلت البعض مخفيا على بعض العيون، أن يقرأ كلمات الكولاج الكبيرة والصغيرة، متضمنة ملامح التعبير والدفاع الأنثوي عن حقوق لم تصل ومازالت من أحلام، وأحلام بعيدة، الساعة التي نراها متوازية، عشرة وعشرة، لم تقل عشرة وعشرين، ولم تقل أقل وأكثر من هذا فلماذا؟ وشريط مسودات الماضي الكلاسيكي مازال يعني أن الماضي لم يتغير إلا القليل، وأن المرأة تتقيد بشروط الذكريات وتقبل أن

يكون حاضرها لكن الحاضر هو مستقبل والمستقبل غير واضح، وأن نضع نظرتنا كما تشعر المرأة وليس كما نفكر نحن الرجال، أيضا نرى قصصا مسجلة ورسائل قديمة، طوابع من عالم بعيد، لغات أجنبية، ولغة الضاد. رسومات فتيات تنتظر الهاتف، ماذا يقول الهاتف ولماذا يمارس السكوت؟ أسئلة كثيرة وعديدة، تعبير قصص ألف ليلة وليلة لكن في لغة الفن التشكيلي.

وتبقى كل الأشياء أحلاما محطمة، ذكريات لا يعترف بها سواها. أسئلة ناطقة في أجوبة صامتة، لهذا تستخدم لغة التعبير وتستخدم أصعب الألوان عملا كي تعبر عما يدور بنفسها كامرأة وما يخص الأنثوية بشكل عام.

• لماذا تستخدم الفنانة مها المنصور اللون الأحمر؟ لماذا تستخدم اللون الذي يخص الرجال؟ لماذا تستعمل لون القوة، ولون النار، ولون الدم ولون الخطر؟ والذي في آسيا القصوى هو لون السعادة، وفي علم النفس هو اللون الأساسي الأول، لماذا تستخدم اللون الأحمر الذي هو مقدمة أبعاد لوحاتها، الذي هو نسيج مناظرها، أليس هذا اللون أيضا هو لون الأنوثة في السنين الأخيرة، أليس الرجال هم الذين يكتبون تاريخ التقدم وشفاء السعادة لدى منتصف الأمة، أليس الرجال هم سبب دمار أمتنا في السنين الأخيرة، هم الذين جاءوا في دمار دول كثيرة، ممكن أن تصرخ الفنانة مستعملة أجهزة التكبير الصوتي لكن لن يكون أكثر فصاحة مما شرحت ريشتها ولو أنها في الحقيقة لا تستخدم الريشة.

منذ التاريخ وجدنا هذا اللون مستخدما من قبل الفنانين المحترفين، في العصر الحجري استخدمه الفنانون آنذاك للتعبير عن القوة، في عهد النهضة نراه في لوحات بعض الفنانين من أمثال فنان البندقية الفنان تيشيانو **Tiziano** الذي جعل من هذا اللون ألبسة للحرس القيصري في روما، وجعل منه عباءات رجال الدين، أليس هو رمز القوة، ورمز الرجال



مها المنصور في المرسم

أيضا؟ وعند كثير من فناني هولندا؟ نرى نقاوة هذا اللون في لوحات الفنان فان إيرك **Van Eryck**، منه جعل قبعات الرجال المتفوقين، ومنه جعل ديكور لوحة الزواج، من فرش وعفش، كما استخدمه في السابق الفنان تيزيانو، أيضا استخدم هذا اللون كاندينسكي زعيم الفن التجريدي، كما استخدمه فنانو الوحشية ومنهم هنري ماتيز **Henri Matisse** في ديكورات الغرف، الفنان الذي له تصميمات ثمينة في هذا المزاج هو الفنان مارك روذكو الذي بيعت بعض لوحاته بـ 66 مليون دولار، أيضا للعرب أساس مهم ولهم تأثير على الغرب في استخدام هذا اللون في الديكور وفي لوحات المستشرقين، وغير المستشرقين، تيشيانو كان يرسل رسله كي يجلبوا له اللون من إيران. وآخرون كانوا يأتون إلى أفغانستان كي يصمموا البعض من ألوانهم، وفي يومنا هذا أصبح لون القوة والأنوثة معا، لكن عبقرية الفنانة المنصور



تستخدم ألوان تُشع بالاضاءة



صمت المرأة الذي ترفضه

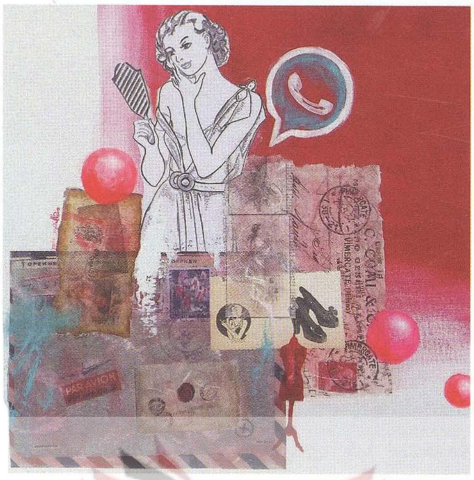
وشجاعتها الشرقية وصمودها في المظاهرة والوقوف أمام أشياء أساءت للثقافة العربية وجاءت بالتخلف الاجتماعي والدمار، في لوحاتها الأخيرة تستخدم الكولاج وتشرح هنا عن ماض عريق، عن مساواة إنسانية عن قصائد صادقة وليست أحلاما مبعثرة، وليست فقاعات طائرة تتمزق إن ارتفعت وتموت إن بقيت، ليست اللوحة من لون واحد بل اللون القوي جعله يخضع للأمر الواقع، هو مظاهرة تحتج بها أمام من هو مازال متعصبا، بيوت الشعر تُبكينا وتخلق السعادة لنا في آن واحد، هي نفس الكلمات بل لها معنى بين يوم وآخر.

لاشك في أن الفنانة مها المنصور تحكي بأسلوب أنثوي وهذا واجبها، وتُضيف بصمتها وتوقيعها في صفوف أمثالها من فنانات عالميات، لكن من ربوع الشرق، وتسير كما سار زميلات لها في الغرب كما كانت زعيمة الفن التجريدي الفنانة الإسكندنافية هيلما اف كلين Hilma Af Klint، والفنانة ماري كاصات Mary Cassat الأمريكية التي عاشت سنوات في باريس وتعرفت على كبار من فناني العصر في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين وأثبتت أنها من كبار الفنانين وأنها فنانة تبدع من طابعها الأنثوي وماريسو بيرث Marrisot Berth الفرنسية وفريدا كحلو Frida Kahlo المكسيكية التي تزوجت مع الفن واستخدمها الفن أكثر مما أخذت منه، وغيرهن من الفنانات في العالم، لم يكن الرجل هو الذي جاء بكل الأساليب الحديثة والتجديد في الفن التشكيلي، لكن الذين سجلوا التاريخ هم الرجال ولهذا غابت بعض الأشياء. (وهي ملاحظة)، كلنا يعرف أن زعيم الحركة التجريدية هو الفنان الروسي باسيلة كاندينسكي، لكن في الواقع هي فنانة السويد هيلما كلين. 1862حتى 1944 وهذا مثل بسيط، هذا أيضا احتجاج الفنانة مها المنصور.

هل يشير هذا إلى أن الفنانة مها المنصور كانت قد تأثرت بجميع الفنانين الذين ذكرتهم، فأقول حتما لا، وبشيء منه أيضا، ثقافتها الفنية واسعة، لكن هناك تأثيرين من الناحية البصرية، وأخرى من الناحية الإحساسية، جميع الفنانين هم من نفس المعدن من حيث الشعور الإنساني ومن هنا يصل التأثير، أي أنه من التأثير غير المباشر، بالإضافة إلى الدراسة والمطالعة، وهي تنظر نظرة احترام وتقدير إلى جميع كبار الفنانين، وتعظم إنتاجهم، ولكل فنان له أسلوب، ويلتقون في ألوان ومواضيع ومدارس وأساليب، وبهذه الناحية نعني في التأثير، محافظة على البصرية من جهة اللون، وعلى التوازن الموضوعي في ساعة التصميم وتعتني بأناقة التكامل البعدي، فنانة شرقية بطابع حضاري، عربية مثقفة علما وبصرا، باحثة عن تجديد متواصل، تحمل ثقافة واسعة من التنقلات في السفر والتجول بين المتحف، أحيانا تخضع للإعادة في تصميم اللون،



اهتمام بتفاصيل اللوحة



جمال المرأة يضاهي عاطفتها

وفي الحركة، وتخضع إلى استعمال أشياء مطروقة، وفي مجال آخر نجد أنها تصمم أشياء جديدة اللغة والقواعد.

لم تخالف حين نشاهد في تصميمها أشكالا، بل أحيانا بعض الأشياء التجميلية، وهذا تآلفها مع الأنثوية والأنوثة، استخدمت اللون الصعب تآلفا لكن حققت منه أبعادا عميقة وأجواء واقعية ضمن إطار تعبيري في مسرح التجريدية، مهارتها لها دور في استخدام ثلاث مدارس تشكيلية في نفس اللوحة من دون أن نجد التضارب والمضادات والحساسية، شجاعتها لم تظهر في لوحاتها فقط، بل ظهرت منذ أن أخذت من الفن التشكيلي تخصصا دراسيا ثم عملا ثم مسؤولة، وجودها على رأس متحف الفن الحديث في الكويت مسؤولية كبيرة في بلاد الشرق والغرب، أتمنى لها النجاح والتفوق وأناشدها بأن تخدم الفن في حد ذاته، من دون التمييز والتفرقة أمام المقربين.

متمنيا الخليل أن يكون أسلوبها في المسؤولية هو توعية الآخرين وأخذ اللوحات المهمة في ساحة العرض وليست الأسماء المهمة، هكذا يمكن أن تتغير أفكار أبناء مجتمعنا ونجعل الأكثرية منهم عشاق الفن، لن يكون سهلا لأن العالم بأجمعه غض نظره عن فن المرأة، لكن مهما وُضعت البرادي لتمنعنا من رؤية الشمس لن يحدث هذا إلا لمن لا يريد أن يرى أشعة المرأة ظهرت مع الحضارة العربية، وليس من حديثي أنا، إنني أتمتع برؤية كثير من اللوحات من تصميم النساء في شبه الجزيرة العربية لكن كثيرا منهم تبقى أسماء مجهولة وأحيانا أشعة محلية لا غير.

كناقد فني لا يهمني سوى العمل المتكامل الأوصاف، جاء من الرجال أم من النساء، لقد عانت المرأة الغربية كثيرا في القرون الماضية كي يعترف بها كفنانة، لماذا نسير بنفس الأخطاء وبيننا فنانات ماهرات في الوطن العربي.

الكاتب العراقي أسعد منير قال عن أحد أعمالها «الكون» فارغا ولونه أحمر.. يتسم بالعاطفة، حتى وإن دل أحيانا على التوقف والحذر، عاطفة تتحول وتتحرك من خلال ضربات فرشاة تثبت أن المرأة وقضاياها حاضرة ومتمكنة، ولا تحتاج لأحد.

تتجه بعض الوسائل من خلال وسائل التواصل والحوارات الجمالية داخل اللوحة، التي تصل من دون كلمات، وتجعل من المرأة جمالا يزاهي عاطفتها التي وهبها الله، نرى حياتها وهي تنبض عبر ملصقات وصور وطباعة، تنقل تفاصيل حياة.. ممزوجة بوسائلها الاجتماعية، وهذه التوليفة التي تصنعها المنصور، لم تأت من فراغ، بل جاءت بعد بحث ومعرفة وخبرة وتجربة مع الفنون الحديثة، أسهمت أنشطتها الفنية أيضا التي تعمل عليها في متحف الفن الحديث أو في الفعاليات الصيفية التي عملت من خلالها في المجال الفني، في تكوين بصمة وإن غلب عليها اللون الأحمر، إلا أن بصمة مها المنصور عرفت في المجتمع الكويتي والخليجي... وهذا إن صح التشبيه.. ستكون فنانة «الحداثة والكولاج» في الكويت...

ما نراه من جمال سواء في ألوانها وخليط الألوان الممزوج بدرجاته، والجمال المعبر في بريق ألوان الأكريلك، وما نرى من أشكال هندسية تمثلت في أسلوبها الجديد كالمربع والمستطيل والدائري، في توازن مستمر من خلال التوظيف مع الأرقام الزوجية والحروف العربية تارة والإنجليزية تارة أخرى.

يذكر أن الفنانة المنصور، باحثة في الفنون، ومدير لمتحف الفن الحديث، رحالة تحب الاطلاع ومراقبة المستجدات في عالم الفنون بشكل عام، فمن خلال الرحلات لمختلف الدول والجولات في متاحف الفن الحديث والجاليرهات، وتأثرت بالفن الحديث والمفاهيم ووجدت إمكانية تعبير ترضيها كفنانة، فهي عاشقة للمسرح، والديكور والسينما، والتي يمكن جميعها أن تنفذ في عمل فني تشكيلي، فوالدها المخرج الكويتي الراحل عبدالعزيز المنصور.

فالمنصور شاركت في كثير من المعارض المحلية والدولية، وكانت أول كويتية وعربية تشارك في الملتقى العلمي في دولة أندورا ضمن مجموعة متميزة من التشكيليين العالميين، كما تنظم وتدير العديد من الفعاليات الفنية التي تقام في المتحف.

فنان إسباني أحدث ثورة في عالم الفن التشكيلي

خوان ميرو.. حينما تغرد الأسماك في كاتالونيا!

متى يعود الإنسان إلى عوالم الطفولة والنقاء؟
عندما تضيق به عوالم البالغين بتشاحناتها وتناقضاتها فيصحو حائرا يتلمس خطاه، متسلقا سلم الخيال الذي يصله إلى الماضي الحالم، البسيط، إلى فطرته النقية وعالمه الصريح البعيد عن الزيف، وفي كل أعمال الفنان الإسباني ميرو نرى دوما ذاك البعد المملوء بالحنين إلى وطنه من دون حرب وذاته من دون معاناة، ولكن بما أن المعاناة والألم صنو الإبداع، فقد أتت أعماله على بساطتها معبرة عن التمزق بفعل الأهوال التي شهدتها إسبانيا وأوروبا إبان فترة الحرب الأهلية وتمزقه الداخلي بين عالمين، عالم المزارع العفوي وعالم المدن الصاخب، هويته الكاتالونية والتصاقه بالثقافة الفرنسية، وطبيعته المتأملة الحالمة والمنطوية ورغبته في البروز في حبه الأسير (الفن التشكيلي).

منال حامد
ناقدة - مصر

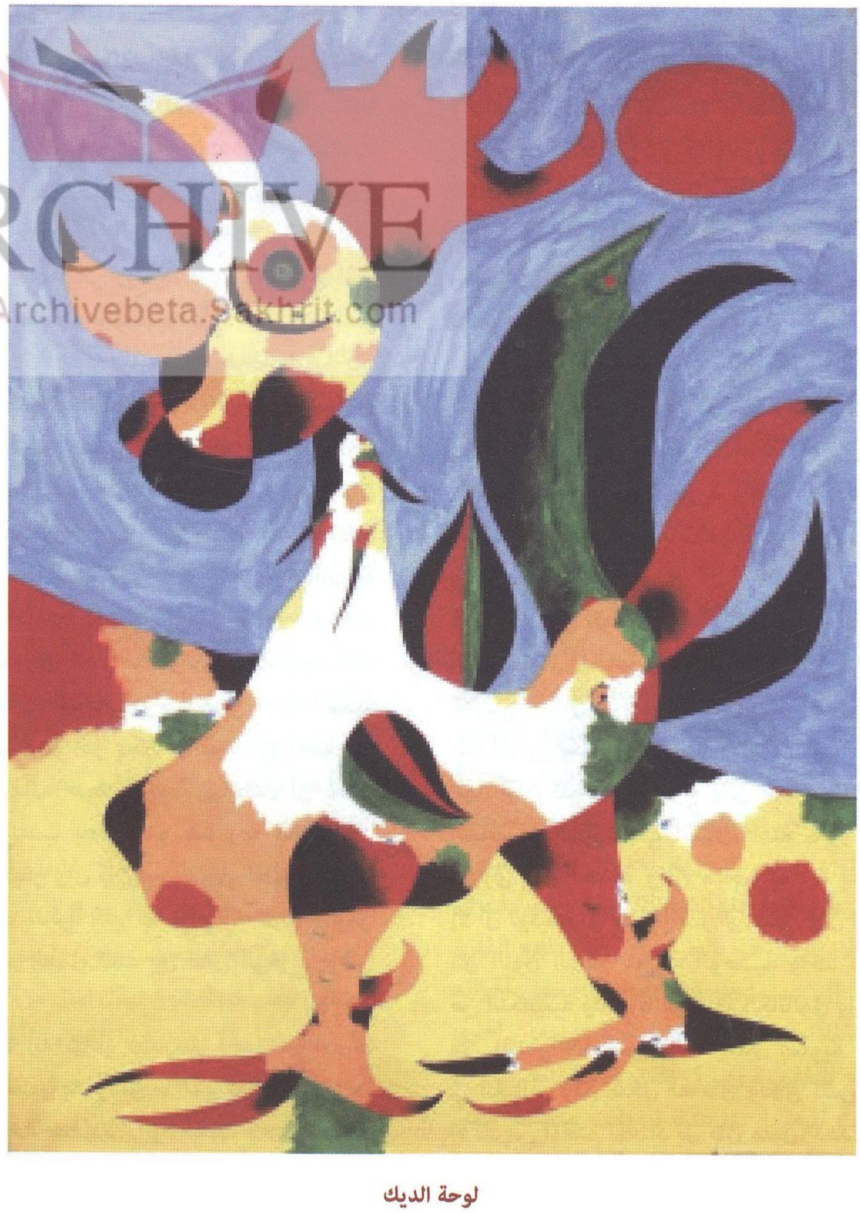
سمح القدر لميرو بأن يجول في أغلب تيارات الفن المعاصرة (عاش 90 عاما) وأن يتألق في صالات المزادات الفنية بالإضافة إلى المتاحف وامتدت إبداعاته ما بين لوحات ومنحوتات وسيراميك وكولاج وفن تجميعي، وأيضا عرف ولعه بقراءة الأشعار وخصوصا الحداثي منها.

وولد الفنان الكاتالوني خوان ميرو فيريرا في شهر أبريل من العام 1893، لأب يعمل في صناعة الذهب والساعات، وشرع بالرسم وهو صغير في عمر السابعة، ولاحقا سُجل في معهد الفنون الجميلة في لالوتجا.

اهتم ميرو بالخروج على كل ما هو متعارف عليه في الفن، أو بمعنى آخر استخدم مصطلح «اغتيال اللوحة» أي تهشيم العناصر البصرية المكونة لها، قوبل معرضه الأول بالاستهجان والسخرية شأنه شأن كل مجدد ومبدع بالفن ونال شهرة عالمية واسعة، وهو مصنف على أنه فنان سريالي والحركة السريالية عامة تعرف بالغوص في مجاهل اللاوعي، وإعادة النظر للذات الإنسانية من واقع الأحلام والهواجس والمخاوف التي تنتابها، والأفكار اللامعقولة.

انجذب إلى المجتمع الفني في مونبارناس وأمضى شهور الصيف في كاتالونيا.

أعماله الأولى بدت قريبة إلى حد كبير من لوحات الوحشيين والتكعيبيين في برشلونة، وشعر بإلهام كبير من مشاهدة لوحات فان جوخ وسيزان، وهذا التشابه الكبير مع إبداعات الفنانين الفرنسيين



لوحة الديك

جعل الدارسين يسمون تلك الفترة الفنية من حياته بـ«فترة الوحشية الكاتالونية».

عرض لوحة تدعى المزرعة، في العام 1918 وهي لوحة استغرق رسمها تسعة شهر وتبدو كأنها تسرد قصة قوطية الطابع وساذجة نوعا ما، وفيها الحيوانات طافية في واجهة اللوحة أو متوارية في الظلال، المنحنية وهي تحفة فنية خصوصا أنه يعود فيها إلى أصوله الريفية، وأبدت تلك اللوحة فترة انتقالية إلى أسلوب أكثر تميزا وتفردا، اشترى الكاتب والروائي الأمريكي إرنست هيمنجواي اللوحة ووصفها بتلك العبارات الموحية «إن تلك اللوحة تحكي الكثير عن إسبانيا، إن كنت هناك وتسرد الكثير عنها إن غادرتها أيضا ولا يسعك إلا أن تعود إليها، لم يستطع أحد أن يجمع بين تلك المشاعر المتناقضة من قبل»، وتوجد صلة ما مع تلك اللوحة وسلسلة رسومه الأربع المعنونة «رأس فلاح من كاتالونيا».



لوحة «شمال - جنوب»

وتلك اللوحة أيضا تعتبر لوحة مفعمة بالطاقة، لأنها تنتقل بين عالمين وهما مناظران لأمرين في حياة ميرو نفسه، وبها شيء من التسجيل الوثائقي للواقع البصري الذي نجده عادة في الفن البدائي أو الفطري، وكل ورقة شجرة مرسومة ولكن منفصلة بعضها عن بعض، مستقلة بذاتها ولها مساحة مستطيلة، وأيضا الحشائش أتت مستقلة، والطحالب التي تصعد على واجهة مبنى المزرعة، ولا يمكن أن نرسم الطحالب منفردة فتحدت تلك الطحالب اندفاع الفنان إلى تقسيم العناصر ونزوعه إلى الاهتمام بالشكل الجمالي والزخرفي لورقة الشجر، واستحال أن ينطبق الأمر عليها.. وفي اللوحة نجد الكلب الذي ينبح والأرنب والحلزون والديك واليمامة والحمار والعربة والمحراث والطفل الرضيع، وزوجة المزارع وكلها من عناصر أي مزرعة، ولكن ما يعنينا هو ما تمثله كل تلك العناصر للفنان الذي يحن إلى طفولة افتقدها، كل تلك العناصر تبدو سابحة في مساحة من الضياء الميتافيزيقي والفراغ ينصهر أو ينحسر إلى الجبال البعيدة، ولكن الأشجار التي تلوح في الأفق رسمت بنفس العناية التي يمكن أن ترسم بها الأوراق الخضراء، كما لو أن إدراكنا يشوه ويتغير مع بعد المكان وهو بالطبع وهم متعمد وحيلة اعتمد عليها التكعيبيون عندما كسروا المنظور وتلاعب بخلفية اللوحة ومقدمتها، وما يجعل ميرو مختلفا عنهم - وهو ما أراده - ألا يكون واحدا آخر من التكعيبيين، أنه مزج بين الفراغ الإيهامي باللوحات التي تصور المشاهد الطبيعية التقليدية مع الفراغ السطحي الذي نجده في لوحات التكعيبيين، وهكذا فإن كل شيء في سطح اللوحة وفي الوقت نفسه لا يمثل جزءا من المشهد الطبيعي، وهناك مثلا طاولة في المساحة المتوسطة على شكل حرف A وهو حرف متنافر ولكن كل شيء يبدو خارج اللوحة وداخلها في الوقت نفسه، وهو ما يرجعنا إلى التناغم الذي يميز الحركة التكعيبية والسمات التي تميزها من اختزال وتجريد وتقسيم، وهكذا نجد ميرو دوما حائرا بين الثنائيات الكاتالوني والباريسي، الطبيعي والتجريدي والساذج ذي الأصول الريفية والكوزموبوليتاني، والفنان شعر بأخطار الحركة التكعيبية عليه وإغراءاتها، ولم يرد أن يقيد نفسه بها، لأنه أدرك أنه إن فعل فسيكون مجرد واحد من ضمن العديد من الفنانين، أراد أن يكون متفردا، ولا تتسم أعماله بأنها أعمال عادية أو متكررة، وتبدو إذن لوحة المزرعة تلك تحررا من هذا النمط، ورغم وجود روح التكعيبية بها إلا أنها بها عناصر تميل إلى أن تكون هلوسات أكثر منها أوراق شجر مثلا والحيوانات أيضا أتت غريبة الشكل، الدجاجة رأسها صغير جدا بالنسبة إلى جسمها وهو أمر يمكن أن نجده في أعمال أو رسوم الأطفال، حيث لم يتمكن الطفل أن يحدد الأبعاد والنسب بعد، وهو هنا ربما يقترب من أسلوب ماتيس وإن كان ليس تماما، خصوصا أوراق الشجر تلك تذكرنا كثيرا بما نراه في أعمال ماتيس ولهذا يعتبر العمل نقلة بين الفن الزخرفي والفن التجريدي.

وإن سلمنا أنه شاعر فقد عثر أخيرا على صوته وإيقاعه الخاص به، ولكن ما الذي يجعل من لوحة المزرعة لوحة متفردة؟ الرد معقد بعض الشيء، فإنها تمزج العفوية الطفولية بالتنظيم الأسلوبي والواقع بالخيال، والتماسك بالنقاء وهي توضح تفتح موهبة ميرو وبروزها وخروجها للضوء، مع استمراره بالعمل اتجه إلى الخيال المتحرر من القيود تماما وترك الواقعية في التصوير وتقريبا اختفى المنظور تماما من اللوحة، وأعاد استلهام بعض عناصرها مع الاتجاه للسريالية بشكل أوضح، فهناك مثلا أذنا تنبث من شجرة، وفروع الأشجار تشكل عينا، والحلزون في كبر حجم الكلب.. أشبه بما نراه مثلا في الرسوم المتحركة، وتحرره من المنظور أعطاه مساحة حرية واسعة وجعله يركز على ذاك العنصر الذي بات مهما لأي فنان طليعي وتجريبي ألا وهو اللون.

لم تعد الألوان ألوان الطبيعة التي نعرفها بل بدت أقرب لألوان المشاعر وهو الأمر الذي طوره الفنان الفرنسي ديران في رسمه لنهر التيمز، حيث يمكن مثلا أن نرى سماء وردية اللون وأمواج مياه خضراء، إنها ألوان تنبع من الروح ومن الحالة الفنية أو الشعورية التي تنتاب الفنان، اعتبر ميرو اللون الأزرق لون أحلامه وكان معجبا به أيما إعجاب، إلا أن توقيعه أتى بلون أحمر أو أصفر. إذن استعار من اللون اللامع للحركة الوحشية وأخذ أشكاله من التكعيبية وتأثير بالفولكلور الكاتالوني واستلهم من نقوش الكنائس، ولذا يعتبر أسلوبه مفرطا في الغرابة، وكل شكل له ظل ولكنه ليس الظل الأكاديمي المعتم المعتاد بل ظل ملون، تحدى إذن

كل القواعد الفنية المتعارف عليها ومع هذا أتى فنه لافتا، اهتم أيضا بالخزف والسيراميك والمعادن، ويشرح ميرو نفسه وفنه قائلا: بالنسبة لي لا شيء يعد هدفا في حد ذاته فبالنسبة لي الشكل ليس هو ما أطمح إليه حين أرسم، أن دلالة ما أرسمه رمزيته، هذا ما يهمني في الواقع. هل نعتبر لوحاته قصيدة حالكة في السواد في زمان حالك؟ بعض من أشكاله تبدو كوميدية، هل كان يسخر من الحرب؟ يبدو متباعدا عن كل شيء معلقا تارة، ساخرا أو ضاحكا، لم يعتبر نفسها أبدا سرياليا على رغم أن الفنانين المنتمين لتلك الحركة اعتبروه أهم واحد فيها، ولم يعتبر نفسه باريسيا.

ويقدم لنا المؤرخ الفني مايكال باكسندال مفهوما مثيرا عند مناقشة لوحة التكعيبيين، وهم فنانون التقوا مع شعراء وحاولوا نقل ما يحدث في حركات الشعر الحديث للفن التشكيلي، وبقي ميرو في فرنسا في وقت ازدهار الدادا وحركات الشعر الرمزي وتحديدا بقي في باريس من العام 1936 حتى العام 1941 وتأثر به الفنانون فيما بعد في نيويورك حيث عرضت أعماله بشكل منتظم في العام -1940 وهو في تلك الفترة اهتم بالسيراميك ورسم جداريات باستخدام السيراميك وكانت أحجامها كبيرة وفي الفترة ما بين العامين 1950 و1970 بدأ سلسلة أعمال لمبنى اليونسكو في باريس وفيما بعد لوحات لجامعة هارفارد في كامبريدج وماساشوستش ومطار برشلونة وكونشسوس في زيورخ.

أسهم ميرو كثيرا في تحديث الفن التشكيلي، ولعل هذا الأمر اتضح في إحدى لوحاته التي تدعى النجمة الزرقاء وهي لوحة يبدو كل ما فيها أزرق وليست النجمة فقط، واعتبرها هو لوحة أحلامه، وقدر ثمنها في مزاد سوذبي بنحو عشرين مليون إسترليني، ولا نجد فيها شيئا عدا النجمة في يسار اللوحة، كما لو كانت ترنو إلينا، وبقية اللوحة مساحة زرقاء كبيرة ونجد خيطين بلون أسود ومثلث أسود أيضا ودائرة صغير وتحتها مثلث وردي اللون وظل أصفر وبقعة حمراء في آخر اللوحة ترمز إلى قلب ميرو نفسه لعل قلبه ظل في الأرض وجسمه مرتبط بالخيال، بالنجوم؟ ومع إبقاء الخيط الذي يصل كل تلك العناصر ببعضها البعض، ولكن لما أتت كل تلك التفاصيل مختزلة جدا بعد أن بدأ برسم عناصر كثيرة ومتنوعة، يبدو أنه حقا مال إلى التجريد بعد أن وجد أسلوبه الفني وعثر أخيرا على لغته اللونية.. ومعروف أن اللون الأزرق يوحي بالحزن، هل كان طابع الفنان الحزن؟ إلى حد ما هو فنان انطوائي يخفي أحزانه باللجوء للألوان الطازجة والفاقعة في أحيان أخرى والنزوع للطفولية ربما كي ينسى أهوال الحرب.

المفردات الرمزية بها عدة تأويلات مختلفة وهي



حصان غليون وزهرة حمراء - 1920 (المدرسة التكعيبية)

تسمح للمتفرج أن يفهم اللون ضمن سياقات متنوعة، ويمكن أن نفهم أن عبر تلك التقنيات درجة المشاعر وحدتها وعمقها حيث إن العلاقة بين اللون والرمز قوية جدا في أعمال ميرو. وهو يحاول دوما أن يتأمل في شكل اللون والتكنيك المتبع ضمن مساحة معينة وخاصة أن ميرو بدا منجذبا لعدة تيارات في الوقت نفسه، وهكذا هل الألوان ترمز لشيء محدد؟ أشكاله تتحدى المنطق وتبدو أقرب لكويكبات في مجرات، يمكن أن تفهم من عدة مستويات، يبدو سابحا مع ألوانه في سديم لا نهائي والأشكال الرمزية (نجمة شكل لولبي مثلث) تجعل من الصعب معرفة أين يكمن مركز اللوحة، ونرى الحرية وحس الفكاهة وأيضا التغلب على أي اختراقات جمالية، أو ربما اهتم هو باختراق تلك القواعد وبدلا من ضربات الفرشاة نجد بقعا لونية تشبه النغمات الموسيقية وتكرر أيضا بشكل متناغم وهي أيضا أشكال تظهر في منحوتاته وأعمال السيراميك الخاصة به ويقول ميرو مفسرا ما يقوم به: «أشعر بالحاجة إلى الوصول إلى أقصى حد من التكثيف بأدنى السبل وهذا هو ما أدى بي إلى أن أضفي على لوحتي سمة أكثر تجردا».

تخبرنا هيلينا نيومان وهي المختصة بالقسم الانطباعي والحداثي في مزاد سوذبي أن تلك اللوحة تحديدا هي ما يبحث عنه جامعو اللوحات العالمون وهم مستعدون لبذل المال من أجل اقتناء مثل تلك الأعمال وهي في الواقع من أهم أعماله، لأنها تجمع بين البعدين الزخرفي والتجريدي، وتعد نقلة بين النمطين من الفن، وبالرجوع لسمة

الحزن، ودلالة الألوان، فمتى ينظر المرء عادة للسماء؟ ينظر إليها مناجيا، مسائلا أو حائرا أو ربما تائها في الصحراء، باحثا عن إجابات لأسئلة توجد في روحه ومصليا ربما أو فارا من عالم وحشي أرضي لا مجال فيه للشاعرية، وكي نفهمها لا بد أن نغوص في عوالمها، ونتمتع بشغبها ومرحها وجمالها ودفئها أيضا، ولا بد أن نفهم أن مسيرة حياة ميرو تدرجت، وطالما تجاذبه عالمان بالمعنى الجغرافي للكلمة وأيضا بالمعنى الفكري وهو لا يخفي عنا أي شيء، حيث إنه يعترف بكل شيء وما عثر عليه في الشعر المعاصر هو المناخ والاتجاه وطريقة في رؤية الأشياء، وفي نهاية الأمر ترك لنا لوحات مدهشة في بساطتها، وهكذا تصعب مقارنته مع أي فنان آخر فهو يتحدث بلغة فنية خاصة به هو، لغة يفهمها الكل ولا يسعهم أن يكرروها، بما أن من يتحدث بها لا يشير إلى العالم الخارجي.

لاحقا عاد إلى مون رويج وطور أسلوبا خاصا به يمزج بين الرمزية والقومية وهو الأسلوب الذي تميزت به أغلب أعماله فيما بعد.

في العام 1924 انضم ميرو للسرياليين، ولأنه مفرط في الشاعرية والثنائيات والتناقضات، فقد انسجم إلى حد كبير مع تلك الحركة الفنية، ووصف الفوضى التي تملأ العالم المحيط مازجا بين الكولاج ومظهرا عمليات الرسم التحضيرية لأي لوحة كما لو أنها أبدا في طور الإنشاء ولا تكتمل أبدا، ورغم هذا لم يتخل تماما عن الموضوع، ونادرا ما غرقت لوحاته في الفردية، بل أبقى على مفرداته ورموزه التي يبدو وكأنها توحد الفوضى التي تظهر في عناصر اللوحة، ومع اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية فضل

أن ينأى بنفسه عن أي صراع سياسي، إلا أنه كان يعود لإسبانيا في فصول الصيف، وعبر عن موقفه من الحرب بلوحة جدارية تدعى «الحاصدة» ويبدو أنها فلاحة تمسك بمنجل، وتتماهى مع ترنيمة أو أغنية كاتالونية عن الحرية.

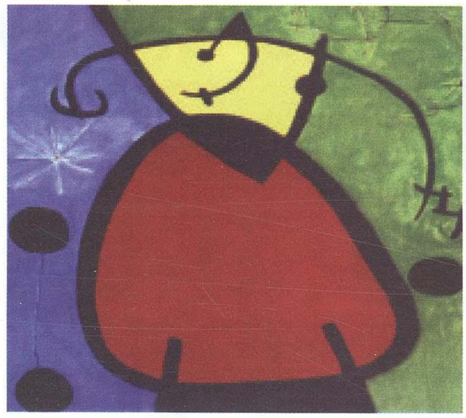
وفي العام 1939 ومع غزو الألمان لفرنسا اتجه إلى نورماندي ثم فر إلى إسبانيا، وما بين العامين 1940 و1941، رسم سلسلة لوحات تدعى «الكوكبة»، وهي لوحات رسمت بالجواش وبلغ عددها نحو 23 لوحة، امتدح مؤسس الحركة السريالية أندريه بريتون ولاحقا بعد عدة سنوات ألف أشعارا مستوحاة من تلك الأعمال، ويبدو أنه اهتم في تلك اللوحات بإدخال النساء والطيور والقمر فيها وهي العناصر التي تظل تطارده في بقية لوحاته.

وعلى غرار الكتابة الأوتوماتيكية اهتم ميرو بتطوير المعادل الفني لها في «الرسم الأوتوماتيكي» وهو نوع من الارتجال الفني الذي يبغي التخلص من التقاليد المتوارثة بالفن، هنا اليد تتحرك بشكل عشوائي، على سطح اللوحة، وعن الاهتمام بالصدفة والدور الذي تلعبه والعفوية فإن الفنان يتحرر إلى حد كبير من السيطرة العقلية، ومن هنا فإن الرسم ينسب إلى حد كبير إلى اللاوعي وربما يظهر شيئا ما عن مكنون النفس التي تكبت خلاف هذا، وهناك نماذج على الرسم الأوتوماتيكي التي تبدو إلى حد كبير موحية أو واهمة، وفي مرحلة أخرى لاحقة تميل أعماله إلى التجريد والاهتمام بالإيحاء بالشيء بدلا من رسمه بالكامل، يمكن أن نفهم ما نراه على سطح اللوحة على أنه حلم، أو هلوسات ولكن في تلك الحالة يدرك المتلقي أن ما يراه ليس واقعيا ـ على عكس حالات الهلوسة المعتادة حيث يسمع المرء أو يرى شيئا ولكنه لا يدرك أن الأمر مجرد وهم، أي أن المشاهد للوحة يدرك أنها هلوسة.

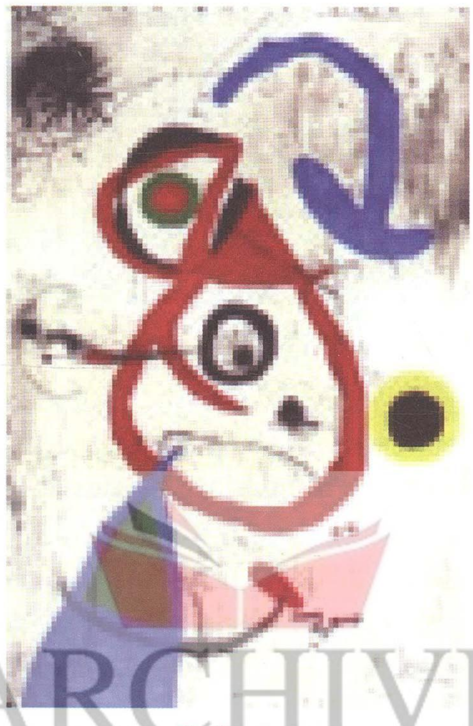
تبدو أعمال الفنان ميرو للوهلة الأولى كما لو أنها رسمت بيد طفل يلهو بالألوان، الأحمر الزاعق والأزرق والأصفر غالبا يأتي في دائرة تحيط بدائرة أخرى سوداء، ولا نرى ملامح واضحة للوجوه، وأيضا لا وجود للمنظور بالمعنى الأكاديمي للكلمة، ألوانه لافتة وساخنة وجذابة وهو ملمح يميز تقريبا كل أعمال الفنانين الإسبان، ويبدو حقا كما لو أنه يرسم قصيدة، نرى اختزالا كبيرا في الأشكال، وأحيانا لا نفهم مبتغاه مما يرسم ولكننا نشعر بحركة ما، تناغم اللون مع اللون، وانبعاث الصباح بطفولة مشاغبة ومحببة.

لوحة «مشروع فني»

وكي نفهم شيئا ما عن فنه ربما يجب أن نعرف كيف كان يشكل عناصرها، نرى أنه يمكن أن يبدأ بسطح لوحة ملون بالأزرق ثم يضع قرصا أبيض اللون لمثل الشمس ثم يملأ المساحة البيضاء بلون



لوحة «مشروع فني»



الديك وطليطلة

أصفر صريح ونقي من دون أن يدع اللون الأزرق والأصفر يتدخلان، والسحاب يعبر عنه بخربشات طفولية وللشارع أو الأرض نرى مساحة سوداء اللون ثم النجوم تأتي بسيطة جدا، والدوائر التي نجدها عادة في لوحاته تعبر عن العين من دون أن نرى وجه صاحبها، وعادة ما نرى كويكبا في أيسر اللوحة ربما سقط من السماء، ودرجة الأخضر لديه عادة داكنة إلى حد كبير وهو اعتبر نفسه دوما بمنزلة السلم ما بين السماء والأرض، مسافرا دوما بين العالمين، وهو مفتاح فهم شخصيته أيضا فكاتالونيا لا تنتمي في ثقافتها لا إلى إسبانيا ولا إلى فرنسا، ونجد قرص الشمس دوما هناك وهو ما جعل ألوانه مشرقة وسعيدة، على الرغم من أهوال الحرب المحيطة به، ومركزا إلى حد كبير على عناصر معينة بغرض إبرازها نرى الزهرة الحمراء تتراقص في كوب فضي والبايب يستطيل على منضدة لا نرى لها أرجلا كما لو كنا نتخيلها أو نحلم بها، والحصان الخشبي أو الحقيقي لا نعلم، ربما رابطا ما مع طفولته وكتاب مفتوح وعند التدقيق في اللوحة نرى رجلا من أرجل المنضدة مزينة بزهور خشبية دقيقة وجميلة، والعين دوما ما تتراقص يمنة ويسرة مع الخداع البصري الذي يجيد التلاعب به، الكتل موسيقية وتسبح في الفضاء.

لوحة حصان غليون - زهرة حمراء 1920

الأمر المثير هو أن المساحة الزرقاء لا تعد زرقاء فقط، بل عند التدقيق والإمعان بالمنظر مثلا في لوحة رأس رجل كاتالوني ، نرى وسط المساحة الزرقاء تلالا وردية اللونية والأفق في الوراء ممتدا وربما أشجارا منقطة أيضا وجبلا.

لوحة رأس فلاح من كاتالونيا

رسم ميرو عدة لوحات تحت عنوان «رأس فلاح من كاتالونيا» محاولا بها الابتعاد عن تأثير الحركة التكعيبية.

اهتم بميرو معلمه وهو في سن الثامنة عشرة ونصحه بلمس الأشياء قبل رسمها مما طور من إحساسه بها، وهذا المعلم أيضا ويدعى فراشيسكو جالي كان يعرض على طلابه لوحات لأعمال فنانين فرنسيين، واهتم ميرو لاحقا بنفس الأشياء التي طالما رسمها طيور ونساء سابحة في شكل حالم وربما تتصادم بعضها مع بعض، ويتضح إعجابه بالخط والفن الياباني، والروح اليابانية، وعناصر مفتتة بفعل الموجات الزلزالية (لغة تعبيرية وليس زلزالا واقعيا) وقد قاوم الفنان أي فعل واقعي اشتراكي، مفضلا النأي بنفسه عن كل ما هو سياسي وثورته بدت متعلقة أكثر بعالم الفن التشكيلي، وفي وقت المحن في كل من فرنسا وإسبانيا وجه اهتمامه نحو أعماق خياله الخاص، ويبقى السؤال حاضرا: هل أبدع تلك الأعمال على الرغم من صعوبة تلك الأوقات أو بسببها؟ تلك الأسئلة لا يصعب الإجابة عنها في واقع الأمر، فمن المثير أن الفن التشكيلي وخاصة الحركات الطليعية منه، تفجرت طاقات الفنانين الإبداعية فيه في وقت الحروب ونحن نرى أن ميرو أراد أن يتجه إلى السماء ولكن قاعدة السلم الذي يصعد عليه بدت متجذرة على الأرض وتلك الأرض التي تحفل بالعنف، الناجم عن الحرب.

لوحة شمال - جنوب

رسم ميرو تلك اللوحة في العام 1917 وهو في برشلونة ويحلم بالسفر إلى باريس، والإشارة إلى جريدة شمال وجنوب التي أصدرها الشاعر أبولونيير تظهر تعاطفا مع آرائه، والعصفور الحبيس بالقفص ربما يرمز إليه، هو نفسه، وكان ينتمي إلى حركة معينة، ماتت التكعيبية والوحشية والمستقبلية، ولم يعد يتبقى إلا التجريب، والمقص حاضرا في اللوحة ليقطع كل ما كان متصلا بالحاضر، وأيضا التحرر من كاتالونيا التي ترمز إليها الفازة، عاونه بيكاسو عند قدومه في العام 1920 وابتاع لوحة له. لقد حقق إذن ما حلم به ورسمه.

حينما عرفته، يقول هيمنجواي عنه، «لم يكن يملك إلا مالا قليلا جدا، وكان يعمل طوال اليوم لمدة تسعة أشهر يرسم، واكتشف أن حياته في باريس ساعدته على إعادة اكتشاف نفسه كرجل من كاتالونيا، والرجل المزارع استحال إلى مثلث بإذن واحدة، ونجد قلبه موصولا بخيط رفيع وهي عدة المساحة الحمراء الموجودة في لوحاته، والسلم ربما يرمز إلى ارتحاله من بلده لباريس، وفيما بعد شعر بوضع إسبانيا الخطير وسط أوروبا، ولهذا بدت في لوحاته عناصر تشي بهذا الترقب والخوف، ولم يرسم سوى وحوش، وبدأ يشعر أنه متنبئ من نوع ما، أشبه بامتلاك حس العرافة، أو النبوءة».

ويقول «لو لم نسع إلى اكتشاف المعنى السحري للأشياء فإننا لن نفعل سوى إضافة عناصر جديدة في اللوحة تعبر عن الانحدار الجمالي فما عُرض للناس في الوقت الحاضر بات متكررا ومملا وهي أمور تتعدى الحصر. لو أن قوى التخلف استمرت بالانتشار فإنها من الممكن أن تدفعنا إلى نهاية أي حس بالكرامة الإنسانية باق لدينا، واندلاع الحرب الإسبانية الأهلية وانتشار الفاشية في أوروبا أسهما إلى حد كبير في شعوره هذا وفي مضاعفة مخاوفه، وكان يرسم معلقات لأغراض دعائية، وبقي حبيسا بعض الوقت في منزله لا يعلم ماذا يفعل وكيف يكون رد فعله على الأحداث، فكر في رسم لوحة من الطبيعة الصامتة ولكنها تحفل بكل مشاعر الدمار، وأرادها واقعية في التكوين، لأنه شعر بشيء أشبه بالشلل إزاء كل ما يحدث من حوله، وحتي بات غير قادر على الرسم، الحرب الأهلية بدت كلها مدافع رشاشة وموتا وقصفا، وأراد أن يعبر عن كل هذا وإن لم يكن بمثل صراحة وبساطة لوحة الجرنيكا لبيكاسو. تنبأ له بيكاسو بأنه مثلما أحدث هو ثورته الخاصة في الفن، سيقفز بالفن لمرحلة أبعد، وشجعه في أول مشواره الفني، لكن ميرو أطلق عبارته أنه يود أن يهشم جيتار بيكاسو أي أراد الثورة على ما فعله الأخير بالفن، أراد العثور على لغته الخاصة. ونراه مثل رسومه يرنو للسماء بنجومها، وللنقاء الطفولي والجمال الساحر الشاعري، والغريب بل المتناقض أنه بنأيه عن السياسة والمشكلات المتعلقة بها، فإنه في حقيقة الأمر يعبر عن موقف سياسي، وهو أراد أن يكون ثوريا جماليا أكثر منه ثوريا سياسيا، وفكره أنه لم يكن عضوا بارزا في الحزب اليساري جعل من رجوعه إلى إسبانيا أمرا سهلا، هو فنان عُد من أهم فناني القرن العشرين، ويمثل فخرا لبلده، وللوهلة الأولى يخال إليك أن بعض رسومه تبدو مثل الرسوم التي نجدها تزين صفحات كتب الأطفال، والأمر اللافت فيها بساطة التكوين التي مالت إلى التجريد في أعماله الأخيرة على الرغم من أنه بدأ بعناصر دقيقة مرسومة بعناية، وفي كل تلك الأعمال لا يختفي الملمح الطليعي منها.



واقعية التكوين تبدو واضحة في اللوحة

مختلف عن السرياليين في ألوانه المميزة التي يذكرنا الأزرق فيها بزرقة مياه المتوسط، ويسحره أيضا بدائية الفن الشعبي وفطرته، التي نجد روحها تشع في ألوانه ومفرداته الفنية، وخلوه من الخداع والرياء في عيون النقاد اعتبروه فنانا سرياليا تجريديا وتأثيريا وتعبيريا.. وخطوطه تتسم بمرونة واضحة ومسطحاته مغلقة ولكنها ملونه



بألوان طازجة، وصريحة وحارة، وتبدو وكأنها من كوكب آخر، عالم ليس فيه آثار للحرب المدمرة، ولكن ربما لا، فالتفتت الموجود في اللوحة يعكس التفتت الذي تخلفه الحروب عادة، «أود أن أجرب الألوان لتكون مثل الكلمات التي تشكل القصائد ومثل النغمات الموسيقية التي تشكل اللحن»، بتلك العبارات وصف ميرو أو لخص مسيرته في عالم الفن التشكيلي، وهي مسيرة انطلقت أيضا لأجواء النحت، ولعله فعلا اقترب كثيرا من أجواء الموسيقى، بألوانه التي تشبه النغمات، حادة ورقيقة، متناغمة ومتنافرة واقترب أيضا من عالم الفن الشعبي وأساطيره الغامضة، وتعويذاته ودلالاته الموحية ورمزيته التي تختزل سنين من الحضارة وتعطي بعدا عميقا لما يرسمه أو يبدعه، وأيضا تماسا مع الحضارات الأخرى، لأن رموزه إلى حد كبير عالمية.

يظهر الديك دوما في أعمال الفنانين الإسبان وفناني أمريكا اللاتينية بصفة عامة وهو يرمز للصحوة والفخر، واليقظة وفي بعض الثقافات تعويذة ضد السحر، والدفء والحيوية، وإن سلمنا أن هناك بعض اللمحات من الواقعية الساحرية في أعماله وإن بشكل بصري، فإن الديك ربما يرمز إلى أشياء عدة من ضمنها التباهي، تأثير الزمن، والشجاعة والمقاومة والرجولة.

أهمها السفساري والكاشطة والشاشية والجبة والوطية وثوب الزفاف

أزياء تونس الشعبية... تاريخ وحضارة

في مقدمته الشهيرة قال ابن خلدون التونسي المولد صاحب علم العمران والتاريخ، ومنذ أكثر من سبعة قرون: «وإنما تفصيل الثياب وتقديرها وإلحامها بالخياطة للباس من مذاهب الحضارة وفنونها».
وعندما تأخذ طريقك خلف تمثال ابن خلدون قرب نهاية شارع الحبيب بورقيبة بوسط العاصمة التونسية باتجاه «باب بحر»، وتتوغل في الدروب الضيقة للمدينة العتيقة العامرة بمنتجات الصناعات التقليدية والمارة. من الطبيعي أن يقابلك رجل يلبس شاشية حمراء (الطربوش التونسي) أو امرأة ترتدي السفساري الأبيض أو السكري اللون (ملاءة تلف الجسد فوق الملابس). وكأن مثل هذه الملابس الشعبية التراثية تشتق ألوانها من حميمية البيوت الشعبية القديمة، والتي يغلب عليها الأبيض للجدران والأزرق السماوي الفاتح للأبواب والنوافذ.

كارم يحيى
صحافي - مصر



عرض للأزياء التقليدية في حفل إعادة افتتاح متحف باردو



لطيفة حاجي - رئيسة جمعية «لباسنا أصالة وحضارة»

لكن جديد تونس في هذه السنوات التالية لثورة 14 يناير 2011 هو أنها تشهد موجة لافتة من العودة إلى الاهتمام بالأزياء الشعبية التقليدية إلى جانب العلم الوطني بلونه الأحمر الذي تتوسطه دائرة بيضاء داخلها هلال يحتضن نجمة خماسية. ولقد شاءت تصاريف جغرافيا المدن أن تقودني إلى «نهج الباشا» المتفرع من شارع باب سويقة. وهو بمنزلة متحف مفتوح لبيوتات أرستقراطية مدينة تونس القرن التاسع عشر. ولكن حيث تنتعش الآن تجارة الأعلام الوطنية في حوانيت تلفت نظر المارة والزائرين. وهنا عند تقاطع الشارع والنهج تماما يقع «أتيليه» أزياء وملابس السيدة لطيفة حاجي رئيسة جمعية «لباسنا أصالة وحضارة». وعلى بعد عشرات الأمتار ليس إلا وإلى داخل النهج في اتجاه المدينة العتيقة و«سوق الشواشين» الشهير بصناعة «الشاشية» تقع مكتبة مدينة تونس التي تحتل دار العلامة الزيتوني الشهير محمد الطاهر عاشور (دار ابن عاشور). ومدير المكتبة د. عبدالستار عمامو، وهو مؤرخ متخصص في تاريخ الملابس بتونس وعاشق متيم بفنونها التراثية وبالبحث في ماضي كل زي من الأزياء ببلاده. وكان يشغل من قبل ولسنوات مسؤولية رعاية الصناعات التقليدية بوزارة الثقافة والسياحة.

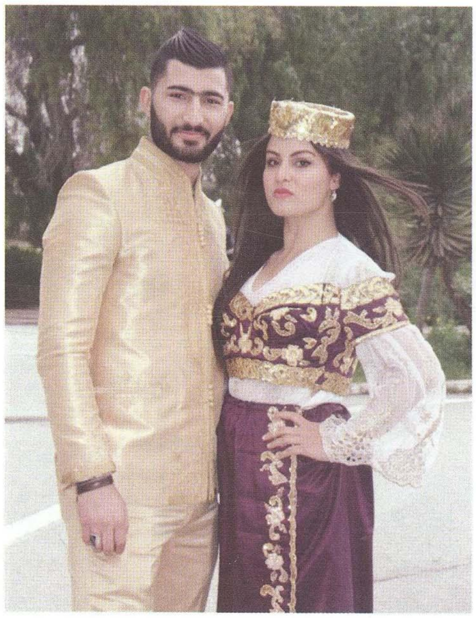
ولقد قادتني السيدة حاجي - وهي امرأة ستينية قوية الشخصية متكلمة لا تكل لها حماسة - إلى المؤرخ عمامو. وكنت بداية قد تعرفت عليها ومعها ابنتها ليلي - التي تعمل أيضا في تخصص الأزياء التقليدية - في فضاء متحف «باردو» في حفل إعادة افتتاحه في 24 مارس الماضي، وهو يتعافى من هجوم 18 مارس الإرهابي. في تلك اللحظة كانت الأم والابنة تقفان بكل انتباه على أصابع الأقدام إلى جوار سلم يقتحم فضاء ساحة استقبال المتحف، وقد غصت درجاته بفتيات وصبية وشبان ارتدوا ألوانا باهرة من أزياء التراث الشعبية. وكانتا بين حين وآخر تتدخلان كي تضبطا ثنية رداء هنا أو وضع شاشية فوق رأس هناك. ولقد علمت لاحقا أنها ليست المرة الأولى التي تكون فيها السيدتان لطيفة وليلي في قلب مشهد حضور وطني عام للملابس التقليدية التونسية بعد

الثورة على هذا النحو الباهر. ولقد روت لي الأولى كيف قادت بنفسها عرض أزياء تراثيا من ساحة باردو إلى داخل مقر البرلمان مقر انعقاد المجلس التأسيسي في صيف العام 2013 الملتهب بأزمة سياسية هزت تونس إثر اغتيال السياسي اليساري محمد البراهمي. قالت لي ببساطة: «كانت ساحة باردو أمام مبنى مقر اعتصام الرحيل حيث تلح كتل بشرية على ذهاب حكومة النهضة الإسلامية.. وكانت ثمة كتل بشرية أخرى مقابلة لا يفصلها سوى أسلاك شائكة وبضع جنود بلا حيلة إلى جانب الحكومة.. والأجواء ملتهبة داخل المجلس التأسيسي وخارجه.. والبلاد تغوص في أزمة سياسية بلا أفق.. ووقتها قررت أن يكون لباسنا التقليدي رسالة حب وسلام ووحدة.. وشق موكب الفتيات في أزيائهن التي تمثل مختلف أنحاء تونس وجهاتها طريقه بين جموع الكتل المتنافرة مخترقا خطوط التقسيم. لندخل إلى مقر المجلس ويستقبلنا النواب من مختلف الأحزاب والتيارات السياسية داخل مبني البرلمان.. وهكذا وصلت رسالة إلى الشعب».

جمعية «لباسنا أصالة وحضارة» حصلت على ترخيصها القانوني فقط بعد الثورة التونسية وتحديدا في سبتمبر 2011. وسرعان ما أصبح لها فرعان في بلدتي طبرقة بولاية جندوبة أقصى الشمال الغربي للبلاد، وفي الهراهرة بولاية القصرين جنوبا. ويعمل الفرعان إلى جانب المقر الرئيسي في تونس العاصمة على تكوين وتدريب الخبرات والكفاءات في هذا المجال. وهذا بعد رحلة طويلة من المنع من جانب وزارة الداخلية منذ تقدمت لطيفة حاجي والمؤسسون بطلب الترخيص في العام 1997. لكن صاحبتها لم تيأس. وكيف وهي التي تفاجئك إلى الآن بقوة عبارتها: «الملابس أقوى من جواز السفر»، وكيف وهي لا تكل من أن تحدثك إلى يومنا هذا عن حلمها إقناع المسؤولين بإقامة متحف في تونس للباس التقليدي المحلي والعربي والعالمي. وما كان أن لطيفة حاجي في ظل غياب إطار جمعياتي بسبب التضييق على المجتمع المدني قبل الثورة تقدمت إلى مسابقة ملكة جمال العالم المنعقدة في اليابان من العام 1997 نفسه بملابس تقليدية ارتدتها ملكة جمال تونس وقتها هاجر رضوان، فحازت المركز الثاني في مسابقة الأزياء الوطنية، وكانت هاجر ترتدي حينها «كسوة».. أي زي العروس التقليدي التراثي في البلاد التونسية.

عالم شديد التنوع

ويجمع الدكتور عمامو والسيدتان حاجي على أن عالم الأزياء والملابس التقليدية في تونس شديد التنوع والثراء، ولكن وفق سمات عامة تحدد ملامح الشخصية الوطنية، فكل ولاية تتميز بألوان



كل ولاية تتميز بألوان من الحياكة والتطريز



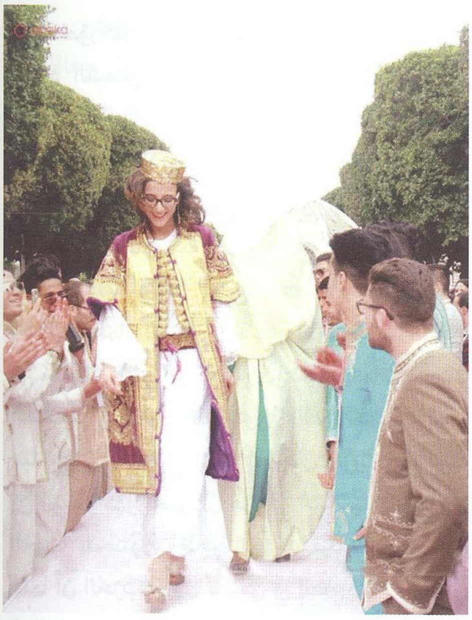
شاشية (الطربوش التونسي) فوق قالب فخار



تصنيع الشاشية في سوق الشواشين

من الحياكة والتطريز، بل يمكنك أن تتعرف من نوعية الملابس هذه على الوضع الاجتماعي للمرأة: متزوجة أم مطلقة أم عزباء. كما يمكنك أن تتعرف على الطبقة الاجتماعية التي يتحدر منها صاحب الملبس ومهنته وبيئته الجغرافية السكانية. وكما قالت السيدة لطيفة: «حقا.. هو عالم شديد التنوع لأن تونس بالأصل بمنزلة موزاييك من موروثات حضارية تعاقبت فيها عصور التاريخ وحقبه».

لكننا هنا ونحن مزودون في هذا التحقيق/ الرحلة بأدلة على هذا القدر من المعرفة التاريخية والمهارة والخبرة الحياتية كعمامو ولطيفة وليلى حاجي نتوقف تحديدا عند العناوين الأكثر أهمية واستمرارية في الأزياء التونسية إلى وقتنا



عرض أزياء بالملابس التقليدية

هذا. ولنبدأ بغطاء رأس الرجال والأطفال الذكور والشهير باسم «الشاشية». ووفق ما يقوله الدكتور عمامو فإن الشاشية جاءت مع الجالية الأندلسية التي هاجرت إلى تونس واستقرت بها منذ بداية القرن الرابع عشر. وهي بالأصل صناعة أندلسية. وإلى الآن فإن العائلات القائمة على صناعة الشاشية التونسية الحمراء المميزة في سوق «الشواشين» بالمدينة القديمة بالعاصمة تعود بأصولها إلى الأندلس، كعائلة بليش على سبيل المثال لا الحصر. وهكذا تتوارث هذه الصناعة اليدوية أجيال هذه العائلات جيلا بعد جيل منذ أكثر من ثمانية قرون. وطريقة صنع الشاشية كما عايناها في بعض الورش الصغيرة الملحقة بحوانيت «سوق الشواشين» بجوار مسجد الزيتونة لها مراحل عديدة قد تمتد إلى تسع. تبدأ بنسج النساء صوف الأغنام بالإبر اليدوية. ثم يجري غسله بالماء الساخن والصابون، ويُدهَس بالأقدام، ويأخذ شكله كغطاء للرأس بعد حياكة النسيج بالخيط وشده على قوالب من الفخار. وفي واحدة من أهم مراحل الصناعة يجرى تليين سطح نسيج الصوف بتمشيطه بنبات «الكرزون»، ومنه «القرمز» المستورد خصيصا من جبال الأوراس بالجزائر. وهو نبات جبلي مملوء بالأشواك يعطي «الشاشية» ملمسها المخملي (من القطيفة).

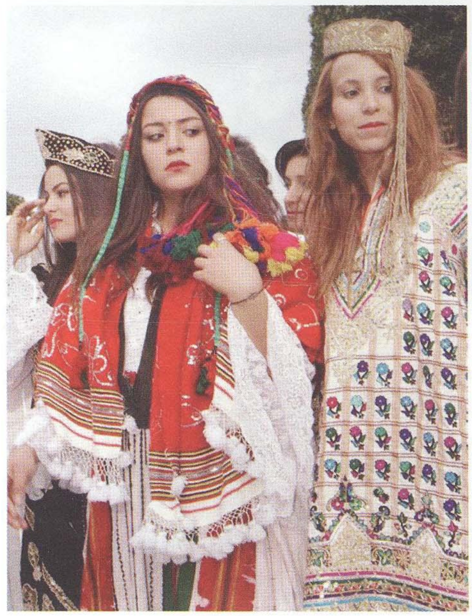
ويقول عمامو إن الشاشية التونسية لتميز صناعتها ومظهرها كانت منتشرة في ربوع الدولة العثمانية، خصوصا في القرن التاسع عشر. ولقد أدخلت حينها أموالا طائلة للبلاد. لكن لم يتبق من الانتشار الخارجي للشاشية التونسية الآن سوى أن عساكر التشريفات في اليونان يلبسون إلى الآن هذه الشاشية. أما في داخل أراضي تونس فإن الشاشية تزداد حمرتها قوة وقتامة وتميل إلى درجات داكنة كلما انتقلنا من شمال البلاد إلى جنوبها. وهو ما

يعلله مؤرخنا عمامو قائلا: «ربما لتتناسب مع شدة حرارة الشمس في الجنوب وتأثيرها على اللون». ويتابع: «قديما كانت الشاشية تدل على المستوى الاجتماعي لمرتديها.. فمتوسطو الحال عادة ما كانوا يرتدونها من دون زر.. أي من دون كبيتة كما يسميها التونسيون». ويضيف: «الكبيتة كانت دليل وجاهة وثراء.. ومع صعود الحركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي وظهور الأحزاب كان اتجاه الكبيتة أو الزر إلى اليمين يعني انتماء صاحب الشاشية إلى الحزب الدستوري الحر القديم برئاسة عبدالعزيز الثعالبي.. أما إذا كان الزر أو الكبيتة إلى اليسار فهو يعني أن مرتدي الشاشية ينتمي إلى الحزب الدستوري الحر الجديد برئاسة بورقيبة»، علما أن الحزب الأول تأسس في العام 1920 والثاني في العام 1934.

ولا يخلو تأريخ عمامو للشاشية التونسية من المزيد من الطرائف. فارتداء أعيان البلد لـ «الكاشطة» أي «العمامة» في سالف الزمان وإلى سنوات قليلة بعد استقلال البلاد في العام 1956 كان يعني أن صاحبها متقدم في العمر وأنه يقترب من القبر. وببساطة لأن «الكاشطة» ما هي إلا قطعة قماش تلف على قاعدة الشاشية يبلغ طولها نحو 3.5 متر وعرضها نصف المتر. وهي ذاتها مساحة الكفن. وثمة بشأن تاريخ «الكاشطة» تنويعات تعكس تمايزات اجتماعية، فالكاشطة البيضاء كان يرتديها علماء الدين، أما تلك الصفراء المخلوطة بالحرير فتخص التجار والفلاحين معا، وإذا ما كان الزر حرا يتحرك فوق الكاشطة فإن صاحب الشاشية عادة من التجار، أما الفلاحون فقد اعتادوا أن يخفوا نهاية الزر تحت الكاشطة.. وهكذا.

ومع هذا التنوع الضارب في تاريخ البلاد فإن السيدة لطيفة حاجي ترى أنه سرعان ما توحد التونسيون في الشاشية، ومن دون اختلاف كثير في نوع النسيج أو الشكل. فلا نعرف من أي منطقة ولا من أي فئة عمرية يأتي لابس الشاشية. وهي ترى أن الشاشية من أكثر الملابس التقليدية التي عادت إلى الشارع والمناسبات الاجتماعية والسياسية في تونس بعد ثورة 2011. ولأن عودة قديم الملابس يرتبط منذ سنوات بتطعيمه بتجديدات الطرز المعاصرة، فقد بدأ التونسيون في صناعة شاشيات للنساء يستخدمنها في مناسبات الأعراس وغيرها. ووفق ما تقوله الابنة ليلي حاجي فإن شاشيات النساء تتميز بتنوع الألوان الزاهية كالأخضر والزهري والبنفسجي.

وكي يكتمل الحديث عن ملابس الرجال التقليدية في تونس لا بد لنا أن نتطرق إلى «الجبة». في هذا السياق، يقول مؤرخنا عمامو: «إن الجبة التونسية فريدة في نوعها لأنها خليط من عباءة الشرق والجلابية المغربية، وهي على أي حال أقصر من العباءة الشرقية ومغلقة، ويميزها زخارفها وتطريزها



شغف بالألوان الزاهية



النقاب التونسي

بخيوط من حرير، وإن كان علماء الدين ومشايخه يتحرجون من كل هذه الزخارف فيقتصدون فيها عن بقية الطوائف». ويضيف عمامو: «الجبة التونسية تختلف طولا من منطقة إلى أخرى في البلاد. فسكان المدن عادة ما يميلون إلى لبس جبة أطول وتنحسر في الأرياف إلى نصف الساق. كما يتفاوت نوع القماش وفق يسار صاحب الجبة وحظه من المال والثروة. فالأثرياء يرتدون القماش المستورد من المورة المعروف بالقماش الموري أو الحرير السكروده (أي الحرير الصافي الخالص) أو تلك الجبة المسماة بالقمرواية ذات اللون الأبيض. أما الفقراء فعادة ما يلبسون جبة من أقمشة الكتان أو الصوف».

وبشيء من التفصيل وبعين امرأة تدقق في مكونات الجبة تقول لطيفة حاجي: «إن هذا اللباس التقليدي للرجال عبارة عن قفطان واسع فضفاض. وعادة ما يلبس الرجل فوقه بدعية أي جاكت من دون أكمام وتحته منتان أي قميص له أكمام مطرزة عند اليدين. وإلى ما تحت كل هذا قميص بياقة مستديرة. وأسفل القميص سروال قصير فضفاض يسمى «بوليه». وفي القدمين وكي يكتمل المشهد التراثي هناك الحذاء الشعبي المسمي بـ «البلغة». وتضيف قائلة: «للشتاء قفطان من الصوف يغلب عليه اللونان الأبيض والسكري.. وفي الصيف يكون القفطان من الحرير أو القطن أو قماش يسمى الخمري. والأخير ذو لمعة وهو خليط من الحرير والقطن». ووفق ما تذهب إليه حاجي فإن أهم شيء في الجبة هو التطريز، وحيث تُستخدم وحتى الآن خيوط حريرية مشغولة يدويا، وتوضح: «بقدر ما يزيد التطريز تصبح الجبة أكثر قيمة وأغلى ثمنا». لكن هل تختلف الجبة من ولاية ومنطقة إلى أخرى في البلاد التونسية؟

تجيب حاجي: «لا أبدا.. تماما كالشاشية يتوحد التونسيون الرجال في الجبة.. فهي من طراز واحد في كل أنحاء البلاد وجهاتها. والآن يلبس الرجال الجبة في مناسبات الأفراح والأطفال الذكور في الختان. وكذا في بعض السهرات الاجتماعية أو المناسبات الوطنية. وتُباع الجبة في الأسواق القديمة. وأشهرها يقع في المدينة العتيقة بالعاصمة وفي مدينة تستور الواقعة في ولاية باجة شمالي تونس. ويتفاوت سعر الجبة وفقا لنوع القماش ودرجة وتعقيد التطريز وثرائه»، وتضيف: «والجبة كي يكتمل لباسها يجب أن تكون البلغة في القدمين. وهي تصنع يدويا من جلد الأغنام ومن دون تطريز أو زخارف للرجال. وفي الشتاء يغلب على البلغة اللونان البني والأسود. أما في الصيف فيغلب عليها الأبيض والسكري».

«السفساري» أندلسي أم هندي

ولا يوجد في شهرة الملابس التونسية الشعبية التقليدية إلى جانب الشاشية سوى السفساري. وهو عبارة عن ملاءة بيضاء أو سكرية اللون غالبا. وترتديها المرأة للاحتشام فوق ملابسها. وتعود مصادر ـ ومن بينها موسوعة «الويكيبيديا» ـ بالسفساري إلى الأندلس تماما كالشاشية، وإلى الحقبة التاريخية نفسها أيضا. لكن مؤرخنا عبدالستار عمامو المتخصص في التراث الشعبي يقول لنا إن التسمية ترجع بالأساس إلى نوع من القماش، وأن «سفساري» تعود إلى كلمة «نصف ساري»، و«الساري» هو ثوب النساء في الهند. ولأن عرض «الساري» الهندي سبعة أمتار. ونظرا إلأى أن السفساري التونسي عرضه ثلاثة أمتار ونصف المتر، أي نصف الهندي، فقد أطلق عليه «نصف ساري»، وطرأت تحويرات لغوية وصوتية انتهت به إلى «سفساري»، ويقول أيضا: «إن السفساري له تسمية أخرى في العامية التونسية وهي اللحفة، أي ما تلتحف به النساء عند الخروج من المنزل، وهو بالأصل من قماش الحرير الأصلي الذي يأتي من الصين منذ القدم على أن تجرى معالجته في تونس».



وبدلا من الجالية الأندلسية الآتية إلى تونس في القرن الرابع عشر يذهب عمامو إلى أن السفساري يرجع إلى ما قبل هذا بقرن كامل، وتحديدا إلى عهد الدولة الحفصية في الأراضي التونسية، وقد استمر السفساري على رغم محاولات الزعيم والرئيس الأسبق بورقيبة مؤسس الدولة الوطنية الحديثة القضاءَ على الحجاب وتغطية رأس المرأة التونسية، لكن حتى الآن تلتحف نساء في تونس به كطقس فولكلوري عندما يتوجهن إلى الأعراس. ويتميز سفساري العروس هذا بأنه مشغول بخيوط من الذهب أو الفضة، كما يظهر السفساري أيضا في مناسبات العزاء، ولعل أقوى المظاهر الفولكلورية استمرارا إلى يومنا هذا هو ما أشار إليه مؤرخنا من وضع السفساري على جسد المرأة المتوفاة قبل الانتقال به إلى القبر لإتمام إجراءات الدفن، ويقول: «لا يختلف السفساري من منطقة إلى أخرى باستثناء الجنوب التونسي، وخصوصا منطقة توزر حيث يتخذ له لونا أسود، ويسمى بـ «اللحفة الكحلاء»، ويرجعه الباحثون إلى القرن التاسع الميلادي بوصفه من ميراث الدولة الفاطمية في الأراضي التونسية». ويضيف: «اليوم يختلف السفساري من حيث نوع الأقمشة.. فالفقراء يرتدون الكتان أما الأغنياء فقد احتفظوا بالحرير».

غير أن لطيفة حاجي تلاحظ أن السفساري الشائع في مدينتي تونس العاصمة وبنزرت يتميز باللون الأبيض، بينما ينتشر في بقية المدن التونسية اللون الكريمي السكري الأقرب إلى الأصفر، وتقول: «قبل الاستقلال كان السفساري شائعا. وتلبس النساء معه الخيمة السوداء اللون كنقاب للوجه.. لكن الآن يعود السفساري من غير الخيمة وخصوصا في مناسبات العرس، وعندما تذهب النساء إلى الحمام الأسبوعي أو حمام الفرح».

وإذا كان السفساري بمنزلة زي وطني ظل منتشرا في عموم البلاد التونسية وعلى الشاكلة نفسها تقريبا، فإن «الكسوة» التي ترتديها النساء في مناسبات الأفراح والزفاف هي الأكثر تنوعا. وتختلف في أشكالها وألوانها وزينتها من جهة إلى أخرى. وكما يقول عمامو: «لكل مدينة كسوة نسائها الخاصة المميزة»، ويوضح: «هناك اختلاف رئيسي في الكسوة يتعلق بالمخيط والملفوف. فالأول مفهوم أنه يعتمد على الحياكة باستخدام الخيوط. أما الثاني فهو عبارة عن قطعة قماش كبيرة تلتف حول جسد المرأة، ويجرى إمساكها وتثبيتها بقطعة ذهب أو فضة من فوق الصدر، وهذا اللون من الملابس الملفوفة أو كما تسمى بالعامية «الملياء» تعود إلى البربر الذين استوطنوا الأراضي التونسية التي كانت تسمى وقتها «أفريقية»، ويضيف: «المدن والقرى الكبرى تعتمد أكثر إلى الآن على المخيط .. أما الأرياف والبوادي فيسود فيها الملفوف».

وتقول ليلي حاجي استنادا إلى خبرتها في تصميم «كسوة» الأفراح هذه الأيام إن هذا الثوب النسائي بات يتميز بالمبالغة في تطريزه وزخرفته بالخرز والترتر وفصوص الكريستال، وتوضح قائلة: «في تونس العاصمة تتكون الكسوة من قطعتين اثنتين، هما العلوية (البلوزة) والسفلية أي السروال أو التنور (الجيب)، والقطعة الأخيرة تكون فضفاضة جدا، أما في عاصمة الجنوب صفاقس فإن الجزء العلوي من الكسوة يسمى «قفطان» وهو مطرز باللون الذهبي، وتحته سروال مطرز أيضا باللون نفسه، لكن الجزأين العلوي والسفلي معا فضفاضان، وعادة ما يوضع على الرأس غطاء باللون نفسه»، وتضيف: «وهكذا فإن لكل جهة طرازها الخاص من الكسوة النسائية».

وإذا كانت «الكسوة» هي فستان ليلة العرس الذي يختلف تصميما وتطريزا من مدينة إلى أخرى في تونس فإن لدى التونسيات أيضا «الوطية»، وهو ثوب تلبسه العروس قبل ليلة الزفاف بيومين أو بأيام معدودة لوداع صديقاتها وعائلاتها، و«الوطية» بدروها تختلف من مدينة ومنطقة إلى أخرى، وكما تقول ليلي فإن هذا اللباس التقليدي الشعبي يتكون من قطعتين في تونس العاصمة ويتميز بألوانه الزاهية، وفي منطقة الحمامات مثلا يغلب اللون الأسود المحلي بخيوط ذهبية، أما في مدن ومناطق الجنوب فإن «الملية» بدورها تقوم على القماش القطني بألوان براقة لامعة، ويربط عند الخصر بحزام ملون من الحرير، لكن مدينة تونس العاصمة ـ وفق ليلى أيضا ـ تعرف طرازا من ملابس النساء المدعوات لحضور حفلات الزفاف يسمى «التبديلة»، ويتكون من قطعتين (صديرية وتنورة) مطرزتان بخيوط الفضة والذهب.

زواج التراث والمعاصرة

وفي كل الأحوال فإن السيدتين حاجي تؤكدان أن العين الخبيرة بإمكانها أن تميز من أي منطقة جاءت هذه «الكسوة» أو «الوطية» أو «التبديلة»، كما تتفقان على أن العقود الأخيرة شهدت إحياء لافتا للتمسك بالأزياء الشعبية التقليدية في مناسبات الأفراح، وإن برز اتجاه قوي بين مصممي هذه الملابس في تونس إلى المزاوجة في الفستان الواحد بين الخصائص التراثية الجهوية وبين مستحدثات الأزياء المعاصرة المعولمة الآتية من عواصمها كباريس.

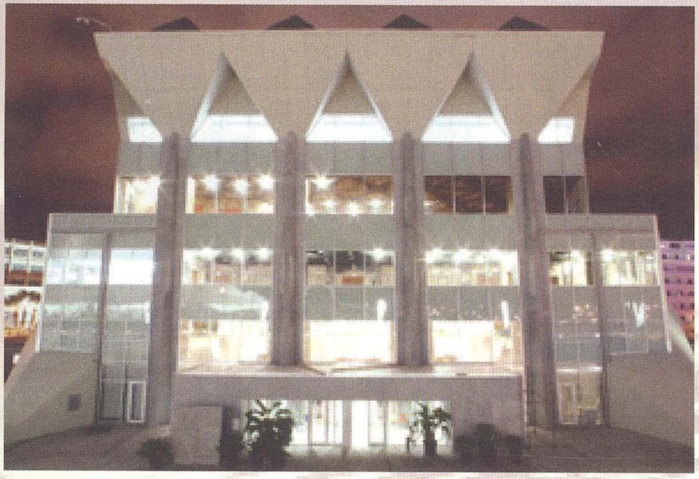
المؤرخ عمامو لا ينكر من جانبه هو الآخر العودة إلى الملابس التقليدية الشعبية في تونس، لكنه يرى هذه العودة في حدود مناسبات الأفراح بالأساس، ويذهب إلى أن النساء هن الأكثر تحمسا لهذه العودة، وإن لم يستثن رجالا في عمر الشباب أخذوا في السنوات القليلة الأخيرة في لبس «الجبة» مع بروز ظاهرة عقد القران في المساجد. كما لا تخطئ عين مؤرخ التراث الشعبي محاولات المزاوجة الجارية بين تصميمات الملابس العصرية ذات الطابع العملي وإحياء روح الزخارف التقليدية القديمة. ولعل ما لا ينساه مؤرخنا وهو جالس إلى كرسي مدير مكتبة تونس العاصمة بدار بن عاشور في نهج الباشا فكرة طرحها من موقع المسؤول عن ديوان الصناعات التقليدية في العام 2002، وتتلخص الفكرة في إنعاش صناعة الشاشية بالبلاد بأن يصدر وزير الدفاع قرارا بارتداء ضباط الجيش التونسي وجنوده الشاشية واعتمادها غطاء رسميا للرأس لدى القوات المسلحة في بلاده.

ونظر عمامو من مكتبه إلى باحة الدار الداخلية التي تزينها أبواب زرقاء فاتحة اللون وموزاييك متنوع الألوان وضحك وهو يخبرني: «وقتها رفع الوزير (منذر الزنايدي) الاقتراح إلى مجلس الوزراء.. لكنه تاه بعدها في كواليس المجلس».

وسحب نفسا عميقا وأضاف: «وكأنه لم يعد له أثر».

شُيدت على الشاطئ وواكب تصميمها المعماري العلم والتكنولوجيا امتدادا للدور العلمي الخلاق الذي تلعبه

مكتبة الإسكندرية.. شمس المعرفة المشرقة



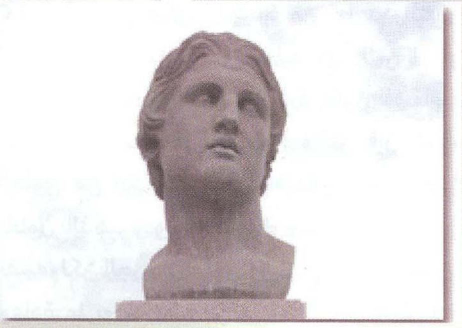
المكتبة من الخارج

على شاطئ البحر المتوسط العريق، مهد الحضارات وقلب العالم، قديمه وحديثه، وبعبق الماضي السعيد، وشروق شمس المعرفة الوهّاجة في عالم تتقافز خطواته وتتسابق نحو كل ما هو مبتكر ومتفاعل في سياق عولمة تتراقص أضواؤها الباهرة، قد تغشى العيون والعقول غير المهيأة لتقبل هذا الكم الهائل من السرعة التي تجتاح (تكنولوجياً) كل شيء.. تربض «مكتبة الإسكندرية»، المنارة الحضارية المشعة الجديدة ـ التي تم بناؤها لإحياء مكتبة الإسكندرية القديمة من خلال روحها التي نشرت العلم في العالم، وكانت قبلة ومنارة ثقافية وعلمية للمفكرين والعلماء والمخترعين والأطباء، والرحّالة ـ لتبرهن على جدارتها العالمية بحمل لواء المعرفة الحديثة التي تستفيد من تلك القفزات والطفرات الهائلة لتربط بين الماضي والحاضر ومن ثم المستقبل؛ من حيث كونها أول مكتبة رقمية في القرن الواحد والعشرين، وقد استفادت من تلك الثورة الرقمية النتاج الجديد لثورة العولمة.. كما تجدر بريادتها كمركز عالمي لنشر المعرفة وتعميق عرى التسامح والحوار والتفاهم وتعميق أواصر العلاقة بين الثقافات المشتركة التي من شأنها تنمية العلاقة بين الشعوب، وهي بلا شك نافذة للعالم على الحضارة المصرية قديمها وحديثها، وهي أيضا نافذة لمصر على العالم من خلال هذا التقارب والتمازج والتلاقح بين الثقافات والشعوب؛ لما تضمه المكتبة من التراث المصري الثقافي والإنساني، ولما لهذا الصرح الثقافي من بنية أساسية قوامها أكثر من ثمانية ملايين كتاب، بالإضافة إلى ست مكتبات متخصصة، وثلاثة متاحف، وسبعة مراكز بحثية، ومعرضين دائمين، وست قاعات لمعارض فنية متنوعة، وقبة سماوية، وقاعة استكشاف ومركز متخصص للمؤتمرات، على أعلى المستويات التقنية والجمالية والخدمية الرفيعة.

محمد عطية محمود

كاتب وناقد - مصر

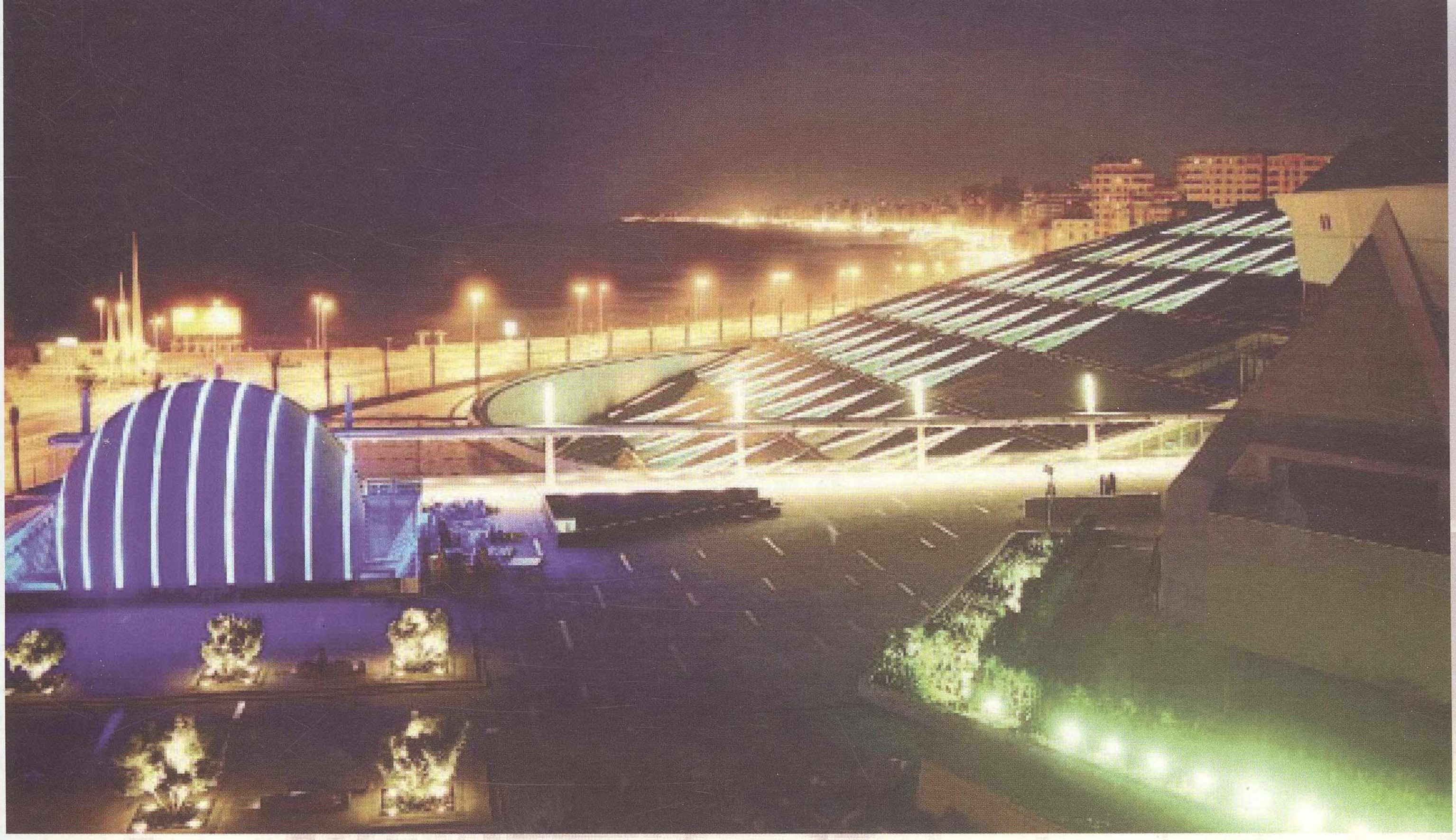
أعيد إحياء المكتبة، وإعادتها إلى ثوبها المعماري والثقافي والحضاري البرّاق من خلال مشروع ضخم، بالاشتراك مع منظمة «اليونسكو»، إحدى المنظمات التابعة للأمم المتحدة، حيث تم إعادة بناء المكتبة من جديد في موقع قريب من الموقع الأصلي للمكتبة القديمة، الذي كان يسمى قديماً بالحي الملكي أو «البروكيوم» والذي كان يضم «المتحف» و«المكتبة» و«منارة الإسكندرية» الشهيرة و«المعبد الجنائزي»، بمنطقة الشاطبي، والتي سُمّيت بهذا الاسم نسبة إلى العارف بالله سيدي أبو عبد الله الشاطبي، المولود بمدينة «شاطبة» بشرق الأندلس، وأحد رموز الصوفية الذين نزحوا إلى الإسكندرية في القرن الثالث عشر الميلادي، والموجود مقامه بالقرب من موقع المكتبة الجديد، وبالتحديد واجهتها الشمالية



تمثال الإسكندر الأكبر

بمواجهة منطقة السلسلة البحرية على كورنيش الإسكندرية، ومن الناحية القبلية بمواجهة المجمع النظري لكليات «جامعة الإسكندرية» العريقة التي كانت تسمى «جامعة فاروق الأول» نسبة إلى الملك فاروق آخر ملوك أسرة محمد علي في مصر، على أحد شوارع الإسكندرية الرئيسية، وهو شارع بورسعيد الذي يخلّد كفاح المدينة الباسلة بورسعيد في مواجهة العدوان، في فترة من فترات التاريخ المصري المعاصر؛ بما يوحي بعراقة الموقع وجدارته، بين قلاع العلم والثقافة ورموز التاريخ والتصوف والمعاصرة.

وبعد حوالي اثني عشر عاما من «إعلان أسوان» العالمي، الخاص باستعادة المكتبة، كانت بداية العمل في مشروع إحياء المكتبة القديمة، والذي كان حلما راود خيال المفكرين والعلماء في العالم أجمع لإعادة إحياء تراث هذا المركز العالمي للعلم والمعرفة، وقد تمت مراسم تدشين وافتتاح المكتبة الحديثة في أكتوبر 2002 في حفل عالمي كبير.



مكتبة الأسكندرية ليلاً

المكتبة الحديثة وروح المعاصرة

من البديهي أن تسعى المكتبة بفكرتها الحضارية الإحيائية المتميزة، انطلاقا من كونها امتدادا حقيقيا للمكتبة القديمة متمثلا في فكرة الإحياء التي أشرنا إليها؛ فالجذر الثقافي والعالمي للمكتبة القديمة، واضطلاعها بحمل مشعل التنوير، والعولمة الثقافية للعالم القديم الذي مازالت فتوحات علمائه البارزين نبراسا ومجالا حيويا خصبا لتطبيقات الدارسين والمجددين من العلماء والمفكرين في شتى فروع العلم والمعرفة حتى يومنا هذا، ونحن في خضم فعاليات ألفية ثالثة يستشرفها العالم بمزيد من التكنولوجيا والتطورات الهائلة؛ فـ (المكتبة القديمة) هي النبراس الذي أضاء للمنشأة الحديثة أو الصورة الجديدة منها، وهو مما يكسب هذا الصرح الثقافي التنويري العالمي الجديد هذا المذاق المميز كبؤرة حضارية تتحقق على أرض الواقع من جديد، فكان لزاما أن تتواكب فلسفة المكتبة مع تقنيات وتطورات العالم الحديث؛ بداية من المعمار الشاهق المتميز للمكتبة الذي يحتوي على مزيج من الطرز المعمارية القديمة والحديثة سواء من الناحية العلمية المتبعة فيه، أو من ناحية الشكل الجمالي العام؛ فبداية من الجدارية الخارجية المنشأة من الجرانيت الأسواني، التي نقشت عليها رموز وحروف أبجدية تمثل كتابات العالم القديم بمختلف حضاراته، تبدو هذه النزعة الإنسانية التي تخاطب الوجدان العالمي، وتسعى لتأطير هذا المفهوم وهذا التوجه، حيث إن المكتبة تهدف بهذا إلى جمع معارف الإنسان عبر عصور التاريخ، لكي تكون بوتقة لحضارات الإنسان.

شمس المعرفة المشرقة

في قلب ساحة الحضارات، وخلف تمثال وجهي رخامي عن سطح الأرض، للإسكندر الأكبر- واهب الإسكندرية اسمها ومنشؤها على امتداد شطريها الأصليين «راقودة»، و«فاروس» - وعن شمال الداخل من البوابة الرئيسية للمكتبة، بين المبنى الرئيسي الضخم، وقاعات المؤتمرات الكبرى بها.. يندمج التصميم المعماري للقبة السماوية (أحد أعضاء المجتمع الدولي للقباب السماوية)، على شكل «كوكب معلق» - والذي يمثل شمس المعرفة المشرقة - مع فكرة التصميم المعماري لمبنى المكتبة، مواكبة للعلم والتكنولوجيا وامتدادا للدور العلمي الخلاق الذي تمارسه المكتبة في العصر التكنولوجي الحديث، وبهدف المساهمة في نشر الثقافة العلمية في مصر، وبشكل خاص في مجال علم الفلك، وذلك من خلال مجموعة من العروض العلمية المتميزة والمتنوعة، والتي تتناسب مع الثقافات المختلفة والأعمار المتفاوتة للزائرين، وهي تتميز - كأحد روافد المعرفة والعلم والتنوير بالمكتبة - بوجود إمكانية لعرض الأفلام على الشاشة العملاقة والتي تعرف بأفلام الـ "I-MAX" كما أنه مما يضاف إلى تلك المميزات أن موضوعات عروضها لا تنحصر في علم الفلك فقط، وإنما تتشعب لتشمل أنواعا أخرى من العلوم منها الفيزياء، والأحياء، والجيولوجيا، والجغرافيا، وذلك مما يضاف للإنجازات المستمرة، النجاح في تعديل مبتكر لجهاز عرض الـ "I-MAX" الذي يتيح فرصة تقديم ما يصل إلى سبعة عروض منها أربعة بتقنية الـ «أي - ماكس»؛ مما يسمح بعرض عدد أكبر من الموضوعات العلمية، وذلك من خلال تلك التقنيات السينمائية والجرافيكية المتنوعة. كما تطور العمل مؤخرا؛ ليعمل بنظام عرض جديد (DjSTAR)، وهو أحدث تقنيات العرض الخاصة بالقباب السماوية، ويتكون من مجموعة ثرية من الخاصيات الفلكية ثلاثية الأبعاد وقاعدة بيانات هائلة للأجسام السماوية تمكن المشاهدين من استكشاف الكون بشكل غير مسبوق. وهو بلا شك مما سوف يمكن أخصائيي القبة - الذين تفوقوا في إنتاج أول عرض مصري للقباب السماوية هو الأول من نوعه الذي يتم تصنيعه بالكامل في منطقة الشرق الأوسط - من إنتاج عروض حديثة عالية التقنية باستخدام شاشات اللمس، ومشاهدة ابتكاراتهم مباشرة على مسرح القبة السماوية الدائري والذي يبلغ قطره أربعة عشر مترا، ويتسع لمائة مقعد مصطفة بميل متزايد ؛ لمنح المتفرجين رؤية شاملة لشاشة العرض التي يبلغ محيطها ثلاثمائة وستين درجة، بحيث يشعر المتفرج بشعور السابح في الفضاء مع تفاصيل العروض الشيقة، كأنه في مركبة فضائية تحقق له متعة المشاهدة. وذلك من خلال أيضاً متحف تاريخ العلوم الذي يبرز أهم الأحداث العلمية في تاريخ مصر الفرعونية، والعصر الهلينستي،

والعصر الذهبي لمصر الإسلامية، فضلاً عن قاعة الاستكشاف التي تغطي فروع علوم الفيزياء والكيمياء والأحياء، وعلم الفلك الذي يوليه مركز القبة السماوية اهتماما كبيراً.

مركز ومتحف المخطوطات

يعتبر مركز المخطوطات من أهم المراكز البحثية التي تحتضنها مكتبة الإسكندرية، فهو يضم مجموعة وحدات تراثية متكاملة فيما بينها، ومتناغمة في عملها مع أقسام متحف المخطوطات/ المركز الأكاديمي (التوأم) لمركز المخطوطات بحيث يشتمل على أقسام قسم النشر التراثي، وقسم الأنشطة الأكاديمية والترجمة التخصصية. يقوم المركز بأعمال النشر التراثي الورقي والإلكتروني التي يصدرها مركز المخطوطات، وهي أعمال تصدر ضمن مشروعات النشر التراثي، منها مشروع «رقمنة المخطوطات» حيث يجرى عمل نسخ رقمية لنوادر المخطوطات والكتب عن طريق ماسح ضوئي ذي كفاءة عالية، أو باستخدام كاميرات رقمية فائقة القدرة، ويتم حفظها على أقراص مضغوطة. وكذا مشروع المتصفح التخيلي لنوادر المقتنيات. وتتوالى إصدارات مركز المخطوطات متخذة شكلين، أولهما النشر الإلكتروني عن طريق الوسائط المتعددة التي تصدر في شكل أسطوانات مدمجة. ومن أهم الأعمال التي تصدر حالياً سلسلة المكتبة الرقمية للمخطوطات، تشتمل المجموعة الأولى على سبع مخطوطات من نوادر مجموعة «بلدية الإسكندرية». كما تضم المجموعة الثانية سبعا من أهم وأندر مخطوطات مسجد «أبي العباس المرسي»، الكائن بمنطقة الأنفوشي بحي بحري السكندري، والمجموعة الثالثة تضم سبع مخطوطات نادرة من مجموعة المعهد الديني بمنطقة «سموحة» بالإسكندرية. أما المجموعة التي أصدرها المركز مؤخرا فهي مختارات من مجموعة «جامعة أوبسالا» السويدية، التي تعتبر أكبر جامعة إسكندنافية.

أما عن الشكل الآخر من الإصدارات فهو يتم من خلال سلاسل متخصصة منها سلسة النشر الورقي، وسلسلة النشر التراثي متعدد اللغات، وسلسلة نوادر مقتنيات مكتبة الإسكندرية. ويتولى العمل بهذا القسم متخصصون على درجة عالية من المهارة، يقومون بترميم المخطوطات والكتب النادرة والخرائط والوثائق، وعمل الإصلاحات السريعة للكتب المستخدمة. وبالنسبة للمخطوطات والكتب النادرة، يقوم المتخصصون بالقسم بترميمها (يدويا) بعد تعقيمها والتأكد من ثبات الحبر وترميم صفحاتها وتجميعها وخياطتها وعمل الحبكة لها، وأخيرا وضع الغلاف بعد ترميمه، وتُحفظ المخطوطات في علب خاصة يتم عملها في القسم. كما تم تطوير المعمل باستحداث ماكينة ترميم آلي، للكتب النادرة من خلال مجموعات العمل المتخصصة، وقد تم ترميم ما يقرب من 166 مخطوطة نادرة، 67 خريطة قديمة، 1102 كتاب نادر، 32 لوحة هندسية، وذلك منذ إنشائه عام 1996، وهو يُعد أحدث أقسام مركز المخطوطات، وكانت نواته الأولى هي وحدة الترجمة المتخصصة، التي تضم مترجمين من وإلى اللغات: العربية، والإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإسبانية، والإيطالية، واليونانية، ومن ثم تسهم في حركة التعاون الدولي بين مركز المخطوطات بالمكتبة والجهات المناظرة له في العالم.



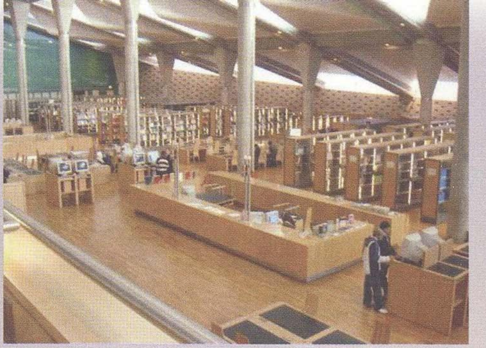
منظر داخلي لأروقة المكتبة وصالات القراءة

متحف الآثار

متحف آثار مكتبة الإسكندرية هو أول متحف آثار داخل مكتبة. وتضم مجموعات المتحف عصوراً مختلفة للحضارة المصرية بدءا من العصر الفرعوني وحتى العصر الإسلامي مرورا بالحضارة اليونانية التي جاءت إلى مصر مع غزو الإسكندر الأكبر، والتي أعقبتها الحضارة الرومانية ثم القبطية قبل دخول الإسلام إلى مصر. وتعرض المجموعة حوالي 1079 قطعة من بين مقتنيات المتحف، عدد من القطع الفنية تمثل الحضارة المصرية القديمة، ومن ضمن هذه القطع بعض الأواني التي عُثر عليها عند هرم زوسر في سقارة، إلى جانب قطعة من عامود مكتوب عليه حروف هيروغليفية لتمجيد الإله المصري القديم «آمون». كما يعرض أيضا مجموعة من أوراق البردي من العصرين الهلينستي والروماني اللذين ازدهرت الإسكندرية خلالهما، إلى جوار مجموعة الآثار الرومانية من تماثيل صغيرة ورؤوس لتماثيل تمثل الحياة اليومية في العصر اليوناني الروماني. وتمثل أيضا العادات والهوايات خلال هذه الفترة. وتتضمن المجموعة كذلك التماثيل الزخرفية الخيالية ولعب الأطفال على هيئة حيوانات وطيور بالإضافة إلى أقنعة جنائزية مصنعة من الجص. ويضم المتحف مجموعة من المواد من العاج والعظام وآنية تحمل شعارات دينية ومواد خشبية تمثل الفن القبطي. ومن ضمن مجموعة الآثار الإسلامية المعروضة في المتحف الفنون التطبيقية التي تضم مجموعة من العاج المنقوش وقطعاً من أوان ملونة منقوشا عليها أسماء أشهر صناع الأواني في ذلك الوقت، وقطعاً من المشربيات الخشبية بشكلها الهندسي ومجموعة من عملات الشرق الأوسط وبعض الأشكال الهندسية تحمل عبارات دينية. كما يعرض المتحف بعض التحف التي تم اكتشافها ضمن الآثار الغارقة في كل من الميناء الشرقي بالإسكندرية وخليج أبي قير. أيضاً يضم المتحف مجموعة خاصة تتكون من تحف فنية تم العثور عليها في موقع المكتبة، وهو أول متحف في مصر يعرض تحفاً فنية في نفس موقع العثور عليها وقد تتبعت أعمال الحفر والتنقيب آثار الحي الملكي القديم الذي كان توجد به قطع من الفسيفساء النادرة.

نور المعرفة الحديثة

يُعد قطاع المكتبة، أحد القطاعات الرئيسية، والأساسية بمكتبة الإسكندرية؛ لما له من العديد من المهام والمسؤوليات والأهداف الرئيسية السامية، لسعي المكتبة الحثيث نحو إدراك الغاية من ترسيخ نفسها كمركز دولي متميز، من خلال مجموعات هائلة من الكتب والدوريات والخرائط والوسائط المتعددة



منظر داخلي لأروقة المكتبة وصالات القراءة



منظر عام من الجو للمكتبة



جدارية خارجية للمكتبة تطل على جامعة الإسكندرية

والموارد الالكترونية، ومن ثم تقديم الخدمات المتخصصة لروادها ومستخدميها، ولأنها أيضاً تمثل شكلاً جديداً من أشكال التعلم عن بُعد، من أجل الحصول على المعرفة في جميع أشكالها خالقة بذلك بيئة مفتوحة للعلم والتفاعلات الثقافية والفكرية، وبحيث تتسع بنيتها الرئيسية ومساحاتها الواسعة، بمستوياتها السبعة المتدرجة، وأرففها الحديثة المفتوحة لعرض مقتنيات المكتبة من الكتب القيمة، التي تتوازى معها العديد من أجهزة الكمبيوتر المتاحة لمرتادي المكتبة من طلاب وباحثين ومثقفين للدخول على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت)، ومصادرها البحثية الهائلة، بشبكة كبرى تربط جميع تلك الأجهزة غير محدودة القدرة، وبحيث يستفيد منها ما يقرب من ألفي مستخدم في ذات الوقت، وهي بذلك تستحوذ على قدرة استيعابية عالية لا تتوافر للعديد من المكتبات الكبرى المتخصصة بمنطقة الشرق الأوسط، وذلك من خلال المكتبة الرئيسية. كما تمثل «مكتبة طه حسين» للمكفوفين وضعاف البصر، فتحاً جديداً في مجال الرعاية الفائقة للمتميزين من تلك الفئة، انطلاقاً من مبدأ تيسير العلم والثقافة لهم باستحداث الوسائل الخاصة، سواء من خلال الوسائط السمعية، أو المقروءة عن طريق تزويد المكتبة بالكتب الخاصة بالمكفوفين على طريقة «برايل» المعروفة، أو الاستعانة بأحدث الأجهزة الرقمية التي تغطي حاجات الكثير من الباحثين بطرق مستحدثة، وانطلاقاً أيضاً من المقولة الخالدة لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، الذي كان انطلاقه من محبس العمى إنجازاً تحقق له على المستوى الشخصي، وعلى المستوى الوطني بتبنيه الدفاع عن هذا الحق المشروع في العلم الذي يتوازى مع الحياة: «التعليم كالماء والهواء».

وتلبي «مكتبة الشباب» احتياجات المرحلة العمرية الباكرة بين الثانية عشرة والسادسة عشرة، بفتح آفاق العلم والمعرفة والترفيه والثقافة والمعلومات لتنمية الوعي والمعرفة العالمية، كما تشجع على التفاعل الاجتماعي داخل وخارج المكتبة، وتنمية مهارات القراءة والبحث من خلال الكتب الرقمية والدوريات والوسائط المتعددة. وتقدم «مكتبة الطفل» البرامج والأنشطة التي تهدف بشكل أساسي إلى تدعيم العملية التعليمية والثقافية والترفيهية للأطفال، وذلك في إجازة نصف العام الدراسي والإجازة الصيفية للاستفادة بوقت الفراغ، ومن خلال برنامج «البحث للجميع» الذي يهدف إلى تعليم التلاميذ كيفية إعادة البحث بطريقة علمية عن طريق تعريفهم بمصادر بحثية مختلفة؛ مما يساعد على غرس مهارات تقصي المعرفة والتحليل واختيار مصادر المعلومات، وطرق العرض الخاصة بها.

جناح نوبل

تتميز المكتبة بوجود «جناح نوبل» في الطابق الثالث منها، وهو نقلة حضارية وثقافية هائلة تربط بين المكتبة والعالم الأدبي أجمع من خلال التراث العالمي لجائزة نوبل في الآداب، التي تلونت على مدار ما يزيد على القرن الميلادي بألوان مختلف بلاد العالم سواء من دول أمريكا أو أوروبا أو أفريقيا ممثلة كل ألوان الطيف الإبداعي العالمي، والجناح مُنشأ بدعم من مؤسسة «نوبل» السويدية، وقد صُممت أثاثاته ومفروشاته على غرار معهد نوبل بستوكهولم بالسويد (1901)، ويتكون الجناح من «قاعة نوبل»، والتي تقدم خدماتها للباحثين والمتخصصين في مجال الأدب، وهي عبارة عن قاعة اطلاع تضم أعمال للأدباء الحاصلين على جائزة نوبل من عام 1901، ويتخطى عدد الكتب المتوافرة بها 1300 كتاب معظمها باللغات الأصلية لكتابها، بالإضافة إلى ترجمات لها باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، بالإضافة إلى قاعة «جان راوسينج» المخصصة للاجتماعات والندوات، وصالة «سوديري» التي تعمل كصالة انتظار خارج القاعتين، وبها جهازا كمبيوتر يُحفظ عليهما «متحف نوبل الالكتروني»، وهو عبارة عن قاعدة بيانات عن جائزة نوبل والحاصلين عليها، وعن ألفريد نوبل، والمعاهد والهيئات التي تسهم في منح هذه الجائزة.

كما يتكامل «مركز المؤتمرات» الملحق، مع المكتبة الذي يعتبر من أحدث ما توصل إليه فن العمارة بالنسبة لقاعات الاجتماعات والمعارض، والمبنى جزءٌ رئيس من مبنى المكتبة علمياً وثقافياً ومادياً ملموساً؛ حيث يرتبطان معا تحت سطح الأرض أسفل ساحة الحضارات التي تتوسط منشآت المكتبة، من خلال تقديم الخدمات الشاملة والمتنوعة، بتغطية متطلبات المؤتمرات رفيعة المستوى والندوات الكبرى والاجتماعات والدورات التعليمية، من خلال أربع قاعات، وثلاث غرف للاجتماعات، وقاعتين للمعارض، وصالون، وغرفة اجتماع لكبار الزوار، بالإضافة إلى تزويده بعدد من المرافق الداخلية.

رسام وكاتب ومصمم ومخطط مدن ومُنظر

لو كوربوزييه.. فنان العمارة الحديثة

حين مات لو كوربوزييه (أغسطس 1965) قال رئيس الولايات المتحدة ليندون جونسون: «كان تأثيره عالميا واتسمت أعماله دائما بتلك النوعية التي لا يمتلكها إلا عدد قليل جدا من الفنانين في تاريخ البشرية»، وأكد المسؤولون في الاتحاد السوفييتي: «إن العمارة الحديثة فقدت أكبر أساتذتها». ووقت تشييع جنازته، قامت قنوات التلفزيون اليابانية ببث حي لمتحف له في طوكيو، فيما عد بمنزلة تكريم فريد من نوعه. ولم يستطع الفنانون من أعدائه، مثل سلفادور دالي، إلا الاعتراف بأهميته وتفوقه.

نادية فتحي

ناقدة تشكيلية - مصر



قصر العدل - شنديغار - الهند

كان أحد الخطوط الأساسية الثلاثة التي دارت حولها عروض بينالي فينيسيا الأخير للعمارة، أكبر المحافل المعمارية العالمية، هو الاحتفال بمئوية عمارة لو كوربوزييه فمن هو لو كوربوزييه؟ وكيف تأتى له التفرد والنبوغ؟ وما طبيعة عمارته وفكره المعماري؟

تتحدر عائلة فناننا المستنير من مدينة ألبي بمقاطعة تارن بفرنسا، وكانت من معارضي الكنيسة الكاثوليكية، التي عانى منها الكثيرون لوقت طويل، ففرت العائلة مع بروتستانتيي فرنسا إلى جبال جورا السويسرية خلال القرن الثاني عشر. ومن هنا نزوع أفرادها المستمر، ومنهم فناننا، إلى فرنسا، حتى إنه مات يحمل الجنسية الفرنسية إلى جوار السويسرية.

التكوين الأول

وُلد شارل إدوار جانيريه (صار اسمه بعد انتقاله إلى باريس في العام 1917 لو كوربوزييه، وهو اسم يعود لأحد أجداده) في السادس من أكتوبر 1887، في مدينة لا شو دي فون في سويسرا، على مسافة لا تبعد سوى خمسة كيلومترات عن الحدود الفرنسية. وكان ثاني أبناء إدوار جانيريه، وهو أحد الفنانين السويسريين. كما كانت أم شارل موسيقية ومعلمة بيانو، تدرس في روضة أطفال تتبع تعاليم المربي الألماني فردريخ ويلهلم فروبيل، الذي ابتدع مفهوم «الروضة»، وكان يرى أن للأطفال احتياجات وقدرات فريدة من نوعها، وطور الألعاب التعليمية المعروفة باسم هدايا فروبيل، وهي عبارة عن مجموعة من المواد التعليمية تتخذ أشكالا هندسية مختلفة كالمثلثات والمربعات، تسهم في إثراء عقل الطفل، بما تضفيه من إمكانية استخدام البيئة كوسيلة تعليمية مساعدة، والربط بين الحياة الإنسانية والطبيعة، وتوثيق العلاقات بين الطفل والإنسان البالغ.

ولقد كان لكل هذه العوامل تأثيرات تكوينية على شخصية شارل. حيث غادر مدرسته في عمر الثالثة عشرة ليلتحق بمدرسة الفنون والحرف في لاشوز دو فوند بسويسرا، لتعلم الفنون والمعمار، وتأثر إلى حد كبير بأستاذه تشارلز لوبلاتونييه الذي كان مهتما بالرسم وبفن العمارة.

امتد تدريب لو كوربوزييه الفني سنوات عدة، والطريف أنه صمم أول مبنى سكني لمدرس له في سن السابعة عشرة (1907)، ثم صمم منزل والديه (1912) في فرنسا، وأطلق عليه اسم البيت البيض.

التكوين الإرادي الثاني

بعد الدراسة سافر إلى مناطق مختلفة في ألمانيا، ثم درس في باريس على يد أوجست بيريه، وانغمس في الحياة الثقافية والفنية. ومع تعاونهما في مجال الخرسانة المسلحة، ساعده بيريه في توسيع قاعدة معلوماته عن العمارة الكلاسيكية الجديدة. وتولد لدى كوربوزييه في أثناء تلك الفترة اهتماما جادا بتراسل الفنون المتباينة. ومنذ البداية، أثبت أنه وريث التقنية الفرنسية التقليدية في مجال



مبنى سكرتارية الأمم المتحدة في نيويورك

الخرسانة المسلحة، كما ظهرت في أعمال أسلافه الفرنسيين أمثال توني جارنييه وأوجست بيريه. وقد استوعب لو كوربوزييه هذه الأعمال من خلال تدريبه المهني (1908) لمدة 14 شهرا بمكتب بيريه في باريس.

كما تمكن من استيعاب أهم الإنجازات الألمانية في التصميم الصناعي باحتكاكه المباشر بأهم المعماريين العاملين في المجال آنذاك، من خلال تواجده في مكتب بيتر بيرنز لمدة خمسة أشهر أمضاها في ألمانيا، لإعداد تقرير عن الفنون التطبيقية الألمانية، بدعم من مدرسة الفنون والحرف في نيو شاتل بسويسرا. وقد اشتُهر بيرنز بأعماله الرائدة في الهندسة الصناعية والتصميم، حيث طور أسلوبا جديدا لتصميم المصانع والمنشآت التجارية باستخدام الزجاج والحديد والطوب، مما أكسبها مظهرا هندسيا فريدا. وكان يعمل في مكتبه في ذات الفترة المعماريان الشهيران لودفيج مس فان ديرو، ووالتر جروبيوس. لكن أحدا لا يعلم ما إذا كان لو كوربوزييه قد أقام علاقة مباشرة معهما آنذاك. لكنه قابل خلال رحلاته المعماري النمساوي جوزيف هوفمان في فيينا، الذي عرض عليه العمل في مكتبه آنذاك.

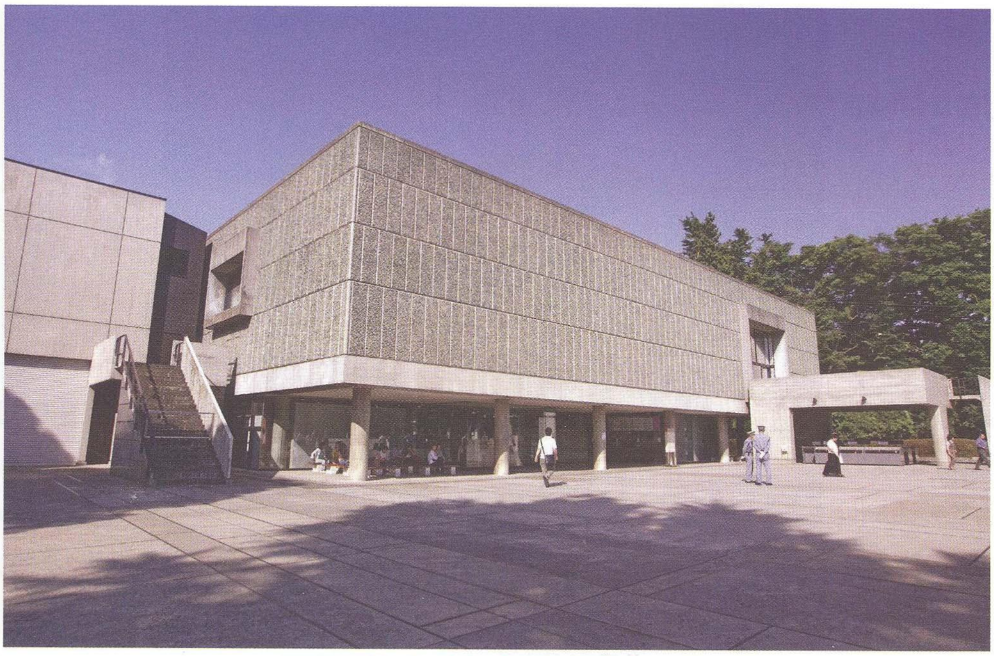
تطور المباني السكنية

عاد لو كوربوزييه إلى بلدته بُعيد رحلاته القصيرة في أوروبا، ليعمل مدرسا في مدرسة الفنون والحرف، التي كانت لاتزال خاضعة لتأثير تيار الفن الحديث. لكنه لم يبق هناك طويلا، إذ غادرها إلى باريس (1916) إثر تغيرات في الحكم المحلي قطعت الدعم عن مدرسة شودفون الصغيرة. لكنه أنجز خلال الفترة القصيرة التي قضاها في شودفون عددا من المباني السكنية فيها مزيج من التراث السويسري المحلي، بالإضافة إلى كم من التفاصيل في الدربزينات والنوافذ وتكسية الجدران، وغير ذلك من التفاصيل الفنية المعمارية، تنتمي إلى تيار الفن الحديث، ومن تلك المباني فيلا فاليه (1907). لكن تأثير رحلاته الأوروبية، التي سكر خلالها بخمر الفن ورحيق العمارة، وعمله الوجيز في ألمانيا وفرنسا، ورحلته الشرقية إلى اليونان وإيطاليا وتركيا، غيرت من توجهاته، كما ظهر جليّا في فيلا فافيرا - جاكوت (1912)، ذات المعالم الكلاسيكية، التي يبدو متأثرا فيها ببعض أعمال بيرنز وهوفمان وبيريه، حيث ابتعد عن الشكل التقليدي المعتاد المستمد من الشاليهات السويسرية.

لكن الفيلا التي اعتبرها جديرة بالنشر في مجلته L'Esprit nouveau «الروح الجديدة» (1920) كانت فيلا شواب (1916)، وهي من أولى فيلات أوروبا التي يعتمد نظامها الإنشائي على الخرسانة المسلحة، وقد استخدم فيها الأعمدة الدائرية المستقلة والأسقف المستوية، مما أتاح إمكان عمل فتحات كبيرة من الزجاج المزدوج في واجهة غرف الاستقبال الرئيسة المطلة على الحديقة الخلفية. وقد جاءت تلك التجربة تواصلا مع أفكاره السابقة، التي عبر عنها (1914) باقتراحه نظاما إنشائيا هيكليا نمطيا يعتمد على الخرسانة المسلحة بأسقف مستوية، أُطلق عليه اسم (Dom Ino -). وقد ابتكر لو كوربوزييه «دوم - إينو» ليكون نموذجا اقتصاديا سهل التنفيذ، يستخدم بشكل أساسي لحل مشكلة السكن رخيص التكاليف. وهدفت التسمية إلى بيان الشبه بين الإنموذج المذكور، ولعبة الدومينو المعروفة لعمل تراكيب متعددة الأشكال لوحدات إسمنية، يمكن استخدامها للحصول على مجمعات سكنية، يتم تنظيم أشكالها بحيث تحصر فيما بينها حيزا حدائقيا مشتركا. ولكي يضفي على المنظومة الهيكلية التي روج لها كثيرا، بعدا جماليا لجأ لو كوربوزيه في العام 1915 - وعبر لغة جرافيكية - إلى إنشاء هيكل شفاف للبيت السكني «دوم - إينو»، عبارة عن ستة مساند دقيقة من الخرسانة تسند ثلاثة سطوح أفقية، تم ربطها بسلم طليق، وبالإمكان تغيير طبيعة الفورم في هذه المنظومة طبقا لنوعية العلاقة التي يحددها المعماري، بيد أنه يظل يمثل النواة المركزية للتصميم، وأساس المعالجات التكوينية للمبنى. وقد احتفى بينالي فينيسيا، قبل أسابيع، بمئوية هذا النموذج بعرضه على نحو بارز تكريما للمعماري الكبير.

كانت أعمال لو كوربوزييه المبكّرة ترتبط بالطبيعة، ولكن حينما نضجت أفكاره، عمل على تطوّير نموذج الدومينو. وفي العام 1917 استقرّ في باريس. حيث التقى أماديه أوزنافون الرسام التكعيبي الفرنسي، واكتشف فيه روحا شبيهة. وشجعه أوزنافان على الرسم، وبدأ الاثنان فترة من التعاون. وإذ رفضا التكعيبية كوجهة «غير منطقية ورومانسية» نشرا بيانهما «ما بعد التكعيبية» (1918)، حيث دعيا إلى التمعن في جذور الفن التكعيبي، وخصوصا في أعمال سيزان، والابتعاد عن التهافت الذي آل إليه الفن التكعيبي على يدي بيكاسو وباراك، وغيرهما من الفنانين التكعيبيين. وكان تصحيح المسيرة الفنية يتطلب، في نظرهما، العودة إلى ما بدأه سيزان باختزاله جميع أشكال الطبيعة إلى ثلاثة: الكرة والأسطوانة والمخروط، ومتابعة النهج الذي يعتمد على الوحدة البلاستيكية للأشكال الطبيعية التي نراها، وهي غير قابلة للتجزئة إلى مسطحات لونية مستقلة تفقد فيها الأشكال وحدتها البلاستيكية وتصبح غير مفهومة للمشاهد، كما آل إليه الأمر في أعمال بيكاسو، وباراك، والتكعيبيين بشكل عام.

ولهذا أسس لو كوربوزييه وأوزنافان «تيار النقاء» كبديل عن الفن التكعيبي. كما اشتركا في تأسيس مجلة L'Esprit nouveau «الروح الجديدة»،



المتحف الوطني للفن الغربي في اليابان

وكانا على علاقة جيدة مع الفنان التكعيبي فرناند ليجيه. وبين العامين 1918 و1922، ابتعد لو كوربوزييه عن المعمار وركز جهوده على الرسم في إطار «نظرية النقاء» التي كان يدعو إليها. وافتتح استوديو في باريس مع ابن عمه بيير جانيريه (1922). قبل أن يصدر كتاب «نحو هندسة معمارية جديدة» (1923)، مستندا إلى مقالاته السابقة في مجلة «الروح الجديدة».

في معرض باريس الدولي للفنون (1925)، صمم لو كوربوزييه جناحه الخاص «الروح الجديدة» على اسم مجلته، فكان ضربة المعرض ومفاجأته المثيرة. واقترح الجناح حلا جديدا لمبنى سكني ضمن حدود المدينة وفي إطارها الحضري، يقوم على أجنحة واسعة ذات ارتفاعين Double Volume كنواة مركزية للتصميم. وكان حله منطقيا ووظيفيا في آن، إذ أولي التصميم اهتماما خاصا لفضاء غرفة المعيشة كغرفة رئيسة في الشقة، عبر منح بنيتها حجما مميزا وواسعا، مما أسهم في إثراء الجانب البصري لمكونات الفضاء الداخلي للوحدة السكنية. ولم تكن عناصر التأثيث حاضرة بصريا بالمعنى الدارج لهذه الكلمة، إذ استعيض عن جزء منها بخزائن داخلية مثبتة بالجدران تحتوي في داخلها الملابس و...، تبعا لنوعية الاستعمال ووظيفته. أما وحدات الأثاث الأخرى فتميزت أشكالها المصممة بقدر كبير من الحداثة وعدم المألوفية.

وعلى الرغم من المزايا الإيجابية، استقبلت الأوساط المعمارية المحافظة وقتذاك أطروحات لو كوربوزييه بخصومة عنيفة، محاولة تجاهل وإنكار وإهمال كل ما تحقق في الجناح من أفكار معمارية حديثة وقيم تكوينية مبدعة.

وأدت الصدمة الناجمة عن قرار لجنة التحكيم، برفض مشروع لو كوربوزييه في مسابقة مقر منظمة عصبة الأمم في جنيف - فيما اعتبره كثير من المعماريين قرارا رجعيا بحق العمارة الحديثة - إلى المسارعة بتأسيس تجمع مؤسسي للمعماريين الحداثيين Congres Internatioal d›Architecture Moderne «المؤتمر الدولي للعمارة الحديثة»، عقد أول اجتماع له في «في لاسراز» بسويسرا (1928). ومنذ ذلك الوقت وحتى انحلال CIAM (اسم المؤسسة المختصر) في نهاية الخمسينيات، كانت مسؤولة عن صياغة أهم مبادئ العمارة وتخطيط المدن الحداثي، وذلك من خلال اجتماعاتها المتكررة وبياناتها التفصيلية، التي كان من أشهرها ميثاق أثينا The Charter of Athens، الذي صاغه أعضاء المؤسسة، وفي مقدمتهم لو كوربوزييه (1933).

وهكذا كان لنتيجة المسابقة، على الرغم من أنها جاءت في مصلحة التقليديين، جانب إيجابي. فقد أصبح تصميم لو كوربوزييه وشخصه نفسه، رمز لعمارة الحداثة. وقد نجح الرجل في تقمص هذا الدور إلى نهاية حياته. إذ صار المعماري الأكثر شهرة وتأثيرا في الوسط المهني، وبات يمثل مرحلة أساسية ومهمة من مراحل تطور «العمارة الحديثة»، فيما بين الحربين. واعتبرت تقصياته التكوينية وطروحاته الأسلوبية وأعماله المعمارية أمثلة ناصعة للفكر الحداثي ليس في فرنسا وحدها، وإنما في مناطق عديدة من العالم.

وقد قام لوكوربوزييه بشرح عدة أنماط في العمارة أثناء المحاضرات التي كان يلقيها في بداياته. وفي محاضرته العام 1927 توج أفكاره عن تصميم المسكن المستقل الحديث، باقتراحه أنماطا أربعة نقية، يحقق كل منها نوعا من الكمال النوعي في هذا المجال.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بسنوات، تمكن لو كوربوزييه من تنفيذ عدد من أهم الأفكار، التي ناضل من أجلها في فترة ما بين الحربين. فبدعم من وزير الإسكان الفرنسي نجح في تصميم وتنفيذ مشروع سكني مهم في مدينة مرسيليا جنوبي فرنسا، تمثل في عمارة سكنية ضخمة أطلق عليها اسم Unite d›Habitation «وحدة السكن»، وهي بناية متعددة الطوابق، تتسع لسكن حوالي ألف وستمائة شخص، وتم إنشاؤها خلال الفترة من العام 1946 إلى العام 1952. احتوى المبنى على ثلاثمائة وسبع وثلاثين وحدة سكنية، تراوحت بين ثلاثة وعشرين نموذجا، تفاوتت سعة كل منها بين غرفة واحدة، وبين ما يتسع لعائلة من ثمانية أفراد. وبالإضافة إلى الوحدات السكنية، اشتمل المبنى على طابق وسطي مخصص للمحال التجارية، كان بمنزلة سوق داخلي لخدمة احتياجات الساكنين. كما قام باستغلال سطح المبنى كساحة كبيرة ومسبح مكشوف، وبجوارهما جزء مخصص لروضة أطفال. وتم رفع الطابق الأرضي عن سطح الأرض على أعمدة ضخمة، لتوفير مساحة مظللة على مستوى الأرض الطبيعية، لخدمة السكان وإتاحة الفرصة لهم للتمتع بالمظاهر الطبيعية المحيطة بالمبنى من كل جانب. وفي هذا المشروع استطاع لو كوربوزييه التعبير عن جملة من أفكاره، بنجاح كبير.



مركز لو كوربوزييه- زيورخ - سويسرا

وقد تم بناء عدة وحدات سكنية من هذا النوع في مناطق عديدة من فرنسا، بل وبنيت واحدة في برلين بألمانيا (شارلوتينبيرج 1956 - 1958). وعلى الرغم من عدم نجاح هذه الفكرة الإسكانية برمتها، على النحو الذي توقعه لو كوربوزييه، إلا أنها كانت ولاتزال من أهم تجارب القرن العشرين، التي استهدفت توفير ظروف معيشية أفضل لسكان المدن المزدحمة ومناطقها العشوائية المتنامية، تتماشى مع الحقبة التاريخية لثورة الآلات (البيت آلة السكن)، بحيث يعيش في البناية 1500 شخص أو أكثر، وتكون معتمدة على التقدم التكنولوجي وتصاميمه المجردة، والمواد الجديدة كالفولاذ والخرسانة المسلحة، والإنتاج الضخم والتصنيع المسبق لبعض الأجزاء، بما يحقق رخص الثمن وسرعة الإنشاء. وكان لو كوربوزييه يرى أن ذلك سيساعد على «تشكيلها جماليا بدقة تثير الدهشة، فحيث يولد النظام تولد الرفاهية».

وأنتج لو كوربوزييه في أثناء الحرب العالمية الثانية، قليلا من النظريات الخاصة بنماذجه

وبمقياس وحدة السكن. وقد عمل بعد ذلك على عدّة مشاريع في الاتحاد السوفييتي، وبشكل أكبر في الهند، استعمل فيها المواد الصلبة والأشكال النحتية. وتبنّى في هذه البنايات العمود الهيكلي المثبّت، والسلم المعبّر، والمستويات غير المزيّنة، وغير ذلك من نقاطه الخمس المشهورة في الهندسة المعمارية (رفع المبنى عن الأرض بواسطة الأعمدة، السقف، الحديقة، المخطط الحر، والنافذة الشريطية، والواجهة الحرة)، التي سنتطرق إليها بالتفصيل.

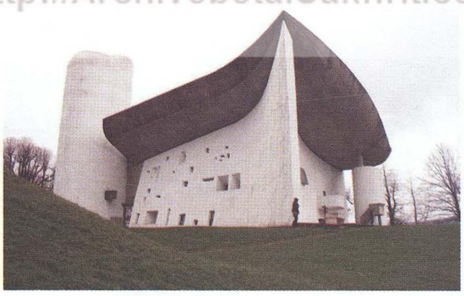
وما من شك في أن كثيرا من مشروعات لو كوربوزييه الأخيرة تقدم دليلا على قدرته الفائقة إعادة قراءة المكان والحدث، وتقديم تأويلات متجددة للتصميم المعماري في ضوء تلك المتغيرات. ومن آخر أعماله تصميم دير لاتوريت بالقرب من ليون بفرنسا (1953 - 1959). ولم يكن ديرا عاديا، فهو أقرب إلى مركز بحثي وتعليمي تابع لرهبنة الدومينيكان. وكان من المفترض أن يحتوي المشروع على سكن للباحثين ومكتبة ومطعم وكنيسة، وخدمات أخرى فرعية. وقد كانت قطعة الأرض موقع المشروع ذات انحدار كبير جعل فناننا يلجأ إلى حل تصميمي يعتمد على الدخول من المنطقة المرتفعة في الموقع، في حين يمتد المشروع بشكل حرف U فوق الانحدار دون ملامسة الأرض سوى في مناطق محددة، مما أسهم في تقليل التكلفة كثيرا، بالاستغناء عن عمل أساسات ضخمة لكل أجزاء المشروع. وقد جاء التنظيم الداخلي للدير بشكل مبنى مربع متعدد الطبقات في داخله فناء مكشوف، وسطه مكعب بسيط الأبعاد يحوي المصلى الخاص بالدير. وقد وضع لو كوربوزييه غرف الباحثين والمنامات في الطابقين العلويين من المربع الخارجي، أما المكتبة وقاعة الطعام، وغيرها من القاعات العامة ففي الطوابق الدنيا، بينما تبرز غرف الباحثين في الطوابق العلوية قليلا عن الواجهة، في إيقاع صندوقي يحدد معالم كل غرفة على حدة.

وقد جاءت إضافات لوكوربوزييه المتعددة في مكانها، نظرا لبروز مخاوف جدية - مع نهاية الثلاثينيات - من أن لغة «العمارة الحديثة» في طريقها إلى استنفاد أساليبها الشكلية، بعد أن كثر اجترار مفرداتها التصميمية، في عمارة المباني المشيدة وفق أسلوب العمارة الحديثة، ذلك الاجترار الذي انطوى على قدر كبير من الإعادات الرتيبة والتكرار الممل. ومن خلال استخدام موتيف كاسرات الشمس في المباني، أضاف لو كوربوزيه إضافة محسوسة لجهة تطوّر الأشكال المعمارية، اقترن ظهورها بالحرص على إكساب المبنى قوة تعبيرية فنية، ناهيك عن المتطلبات الوظيفية. وقد تم تطبيق نظام القياسات، المعروف باسم «المودولور»، الذي ابتدعه لو كوربوزييه بعيد الحرب العالمية الثانية


نموذج «دوم – إينو» في بينالي فينيسيا 2014


فيلا شواب


فيلا سافوي


كنيسة نوتردام ـ دي ـ هو 1955

مباشرة، على كل تفاصيل واجهات المبنى التي تمتاز بالملمس الخشن (الوحشي) للخرسانة المسلحة، التي صارت سمة مميزة لأعماله المتأخرة، مثل إسكان مرسيليا، ومباني شانديجار، وكنيسة نوتردام دي أو في رونشان، وفيلا جاؤول. وقد ألهمت المعالجة البسيطة للمواد الإنشائية، وخصوصا للخرسانة المسلحة، الكثير من المعماريين ممن كان لهم إسهام بما سمي تيار «العمارة الوحشية»، ومنهم أليسون، بيتر سميشون، جيمس ستيرلنج، لويس كان، والكثيرون غيرهم.

وقبل وفاته (1965) بعام صمم لو كوربوزييه قبرا له ولزوجته (عارضة الأزياء إيفون جاليس التي ارتبط بها في العام 1930 وهي من إمارة موناكو) في مكان رائع الجمال على شاطئ البحر الأبيض المتوسط الذي عشقه، لينام فيه الرجل الذي قال: «يحتاج الإنسان الفضاء والضوء والنظام كحاجته للخبز والنوم»، نومته الأبدية.

ملامح فكرة المعماري

في العام 1919، أصدر لوكوربوزيه مجلة «الروح الجديدة» بالاشتراك مع مجموعة من رجال الفن والتخطيط والعمارة والأدب، شاطروه آراءه الطليعية بوجوب إرساء مفاهيم عمارة جديدة، وقد نادى بضرورة التغيير الجذري لأسس التشكيل المعماري، والتوجه نحو توظيف التقنية الحديثة، ووجد في الخرسانة المسلحة وفي منظومات الهيكل الإنشائي مرجعية جديدة، تكفل تحقيق مراميه التكوينية، بعيدا عن الأساليب التقليدية، كما سعى لربط طبيعة العمارة المنتجة على هذا الأساس، مع جماليات الناتج الآلي، مطوعا الأشكال الجديدة إلى تكوينات تصميمية تتسم أشكالها بحضور عالٍ للزوايا القائمة.

مبادئ العمارة الحديثة

ومع تنامي خبراته كان قد بلور «نقاط لو كوربوزييه الخمس في العمارة»، وهي مجموعة من المبادئ في التصميم نشرها في مجلة «الروح الجديدة» ومن بعدها كتبه. وتتلخص في:

أولا: اعتماد نظام المسقط الإنشائي الحر (Free or Open Plan)، حيث الاستقلالية التامة للقواطع الداخلية عن العناصر الإنشائية الساندة للأسقف، بحيث يمكن وضع الحوائط في أي مكان من دون الارتباط بالنظام الإنشائي.. على عكس النظام القديم الذي ارتبطت فيه الوظيفة بالإنشاء.

ثانيا: الواجهات الحرة (Free Façade)، أيضا بفضل الاستقلالية التي يتمتع بها الجدار الخارجي عن العناصر الإنشائية الساندة.

ثالثا: الشبابيك الأفقية الطويلة (Ribbon Windows)، حيث تمتد النوافذ المنزلقة أفقيا من أول الواجهة حتى آخرها، مما ساعد على تحقيق ارتباط قوي بين الفراغ الداخلي والخارجي.

رابعا: رفع المبنى على أعمدة (Pilots)، بدلا من غوص المبنى في الأرض كما في الفكر العضوي، حيث يمكن استغلال الحيز الذي يتوافر تحت المبنى في أغراض متعددة، ويفترض ذلك بطبيعة الحال استخدام نظام إنشائي هيكلي يعتمد على الخرسانة المسلحة.

خامسا: حديقة السطح (Roof Garden)، التي تتوافر لاستخدام الساكنين، كنتيجة طبيعية للأسقف المستوية - التي صارت ممكنة بفضل التطورات في مجال الخرسانة المسلحة - وبهذا تتحقق مجموعة من الفوائد الفنية والاقتصادية والوظيفية والروحية.

باتت عاصمة العالم في الفن والموسيقى

فيينا.. ليالي الأنس


متحف فيينا



مدينة فيينا ليست عاصمة النمسا وحسب، بل تُعتبر عاصمة عالمية للموسيقى والفن، إذ ترعرع في شوارعها الكثير من الفنانين والموسيقيين، وتحتض أعرق دار أوبرا في العالم، واكتسبت شهرتها في العالم العربي من أربعينيات القرن الماضي عندما غنت لها المطربة الراحلة أسمهان أغنيتها الشهيرة «ليالي الأنس في فيينا».

وتعتبر فيينا من العواصم الأوروبية التي تحتضن الكثير من القصور الفخمة ذات الحدائق الغناء، ويمر بالعاصمة النمساوية نهر الدانوب الرائع الذي طالما ألهم الشعراء، ويعتبر من أجمل الأنهار في العالم.

حكمت فيينا قديما عائلةُ هابسبورغ التي امتد نفوذها حتى المجر وكرواتيا، وتبقى قصورهم تحكي قصص البذخ الملكية ومنها قصر الشونبرون.

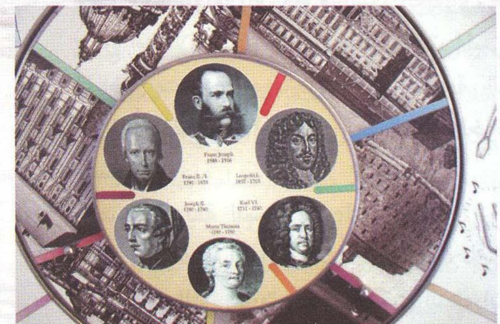
وتمتاز فيينا بشوارع مشاة رائعة تكون مسرحا للموسيقيين، وفيها تم اكتشاف القهوة ومنها انتشرت في أوروبا، لذلك تكثر المقاهي العريقة التي تعج بالسياح والمواطنين النمساويين المبتسمين لعدسة كاميرتي التي التقطت لكم هذه الصور.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت

بجوار الكنيسة وسط فيينا تنتشر العربات التي تجرها الخيول


الزهور في كل مكان


السلالة الملكية



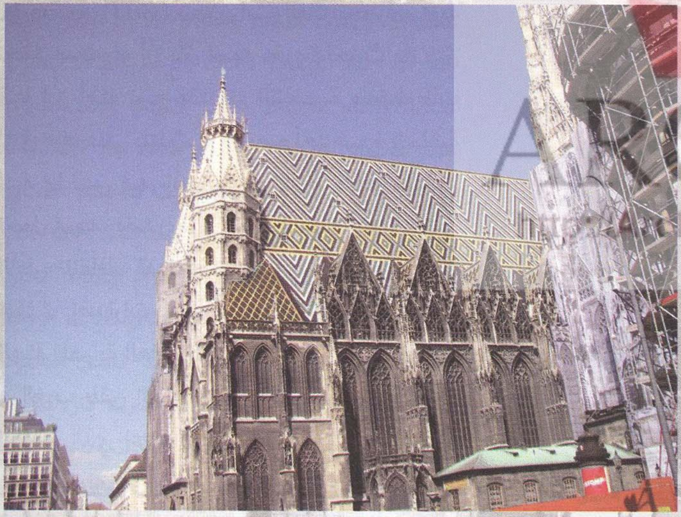
مدخل قصر شونبرون



دار الأوبرا



نهر الدانوب وتبدو على ضفافه القصور والقلاع



كنيسة ستيفنيس



عملة ذهبية
وصورة إمبراطور
النمسا



مسجد للجالية الإسلامية



قصر شونبرون



موسيقى واستعراضات فنية في وسط فيينا



كتبها إلى لطيفة الزيات ورشاد رشدي وأنيس منصور ولويس عوض ورجاء النقاش

في ذكرى رحيله التاسعة.. رسائل نجيب محفوظ إلى كتّاب عصره

«آفة حارتنا النسيان» هذا هو الداء الذي شخصه نجيب محفوظ في إحدى رواياته، كأنه كان يقرأ الطالع فيما يخصه هو، فالروائي العربي الوحيد الحاصل على جائزة نوبل، يلقى منا إهمالا كبيرا، وكل المشاريع التي أطلقت لتكريمه، منذ رحيله في ٣٠ أغسطس ٦٠٠٢ لم يتحقق منها شيء، وهل هناك إهمال أكبر من أن تترك الدولة المصرية حقوق نشر أعماله لدار نشر خاصة؟ كما أن الحديث عن المتحف الخاص به أصبح نسيا منسيا، والمسارات الخاصة بالأماكن التي كتب عنها، مثل السكرية وقصر الشوق وبين القصرين لم يعد يأتي على ذكرها أحد.

عزمي عبدالوهاب
ناقد - مصر



كل ما يمكن أن يذكرك بأن روائيا كبيرا عاش هنا، هو احتفال الجامعة الأمريكية بالقاهرة في عيد ميلاده في 11 ديسمبر (1911) بإعلان اسم الفائز بجائزة سنوية تحمل اسمه، أو أن يأتي اسمه مقرونا بحدث ما، مثل قيام ابن أخته ببيع مقتنياته الشخصية ومخطوطات له في مزاد علني بلندن، أو أن يصم أحد شيوخ السلفية أدبه بما ليس فيه، إنه النسيان التام، فالدورية التي تحمل اسمه، وصدر منها حوالي 3 أعداد عن المجلس الأعلى للثقافة، قد توقفت تماما عن الصدور، مثلما توقفت إصدارات سلسلة نقدية تهتم بأعماله، في الهيئة المصرية العامة للكتاب.

في الغرب يلقى الفائز بنوبل حفاوة كبرى، لدرجة أن الكرسي الذي اعتاد الجلوس عليه في أحد المقاهي، يحتفظون به على حاله، كأنه قد تحول إلى أثر ينبغي الحفاظ عليه، هذا غير استغلال الأماكن التي كتب عنها في رواياته، وجيمس جويس خير مثال على ما نشير إليه، فهناك دورية باسمه تصدر سنويا، إضافة إلى أن الأماكن التي كتب فيها وعنها روايته «عوليس» تحولت إلى مزارات سياحية.

لا بأس إذن من أن نعيد التذكير بنجيب محفوظ في ذكرى رحيله التاسعة، فمنذ تسع سنوات كان نبض الروائي الكبير قد توقف تماما، في إحدى الغرف بمستشفى الشرطة القريب من بيته، وعلى بعد أمتار من المكان، الذي تعرض فيه لحادث غاشم، على يدي أمي، لم يقرأ حرفا له، ومع ذلك وجد هذا الصبي المغرر به الشجاعة في أن تمتد يده بسكين إلى رقبة نجيب محفوظ في العام 1994.

كانت كلمة نجيب محفوظ، التي ألقاها نيابة عنه محمد سلماوي، في احتفال الأكاديمية السويدية بجائزة نوبل، تكشف عن تكوينه الثقافي، فهو كما قال «ابن حضارتين» وهذا ما تشربه من أمه تلك السيدة الأمية، التي كانت تأخذه معها في زيارة المتحف المصري والكنائس والمساجد التاريخية، وكانت مصر القديمة ملعب طفولته حاضرة في معظم كتاباته، فعندما التحق بكلية الآداب قسم الفلسفة جامعة القاهرة، نقل كتابا لجيمس بيكي إلى العربية وعنوانه «مصر القديمة» كان ذلك عام 1932 حين طبعت «المجلة الجديدة» هذا الكتاب هدية مجانية لقرائها مع العدد.

كان رئيس تحرير المجلة هو «سلامة موسى» الذي التقط موهبة محفوظ، فكان ينشر له مقالاته في الفلسفة، ولما له من دور في حياة الروائي الكبير، فقد كتب عنه في «بين القصرين» واختار له اسم «عدلي كريم». كان سلامة موسى يظن أنه أمام طالب مجتهد في قسم الفلسفة وكفى، خصوصا أنه كان من الثلاثة الأوائل على القسم، وعندما حرم من البعثة للدراسة خارج مصر، وتم اختياره للعمل في وزارة الأوقاف، كان اللقاء بين المفكر الكبير والروائي الشاب، يبدأ بالسؤال عن المستقبل وما سيفعله بعد التخرج، فقال له محفوظ: «أكتب بعض الحكايات في أوقات الفراغ» فطلب منه نموذجا مما يكتبه، وأحضر له محفوظ مسودة «عبث الأقدار» وكان يسميها «حكمة خوفو» فقال له موسى: «هذا عنوان غير روائي ولن يحبه الناس» واستقر الرأي على «عبث الأقدار» وذات يوم كانت المفاجأة الحقيقية حين طرق باب محفوظ رجل يحمل بين يديه نسخا مطبوعة من الرواية، وتشجع الروائي الشاب فأنجز في التاريخ الفرعوني أيضا «رادوبيس» و«كفاح طيبة» إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان «همس الجنون».

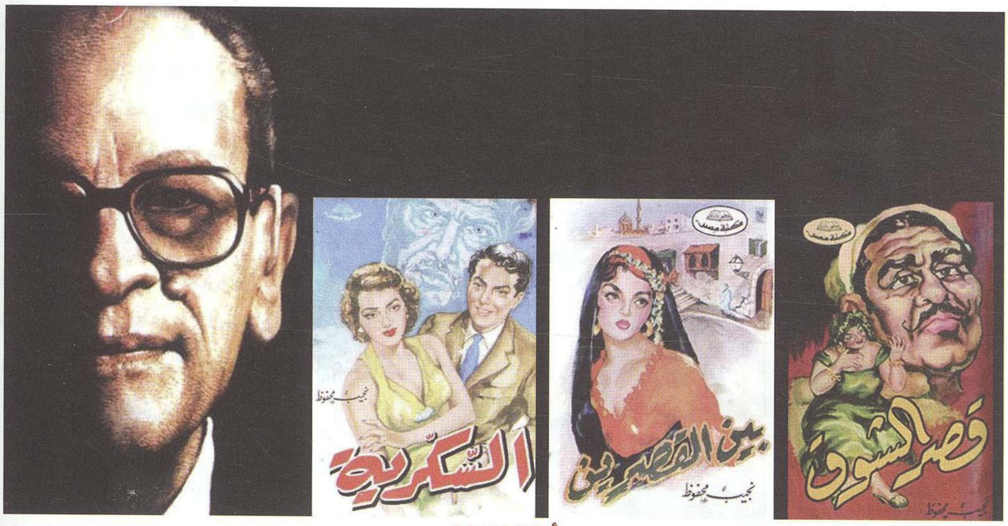
يقول محفوظ: «كان سلامة موسى هو الراعي والمربي الأدبي لي، نشر لي وأنا بعد في الثانوي ثم في الجامعة عشرات المقالات وكتابا مترجما وأولى رواياتي، إنه أستاذي العظيم، ومن النادر في الماضي أو الحاضر أن تجد رجلا مثله يكتشف الموهبة ويواكب نموها بالرعاية الكاملة حتى تصل، ومن النادر كذلك أن تجد مثل الأخلاق الرفيعة التي كان عليها، باع كل ما يملك من أجل الرسالة التي نذر نفسه من أجلها».

في نقلة ما بعد التخرج في الجامعة يكشف غالي شكري في كتابه «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» أن محفوظ الموظف البيروقراطي قد تعلم الإصغاء عميقا لنبض الشارع الشعبي منذ كان طفلا في الحارة، وعلمته البيروقراطية الانضباط والنظام والبعد عن وجع الدماغ، وإذا كان سلامة موسى قد تولى تربيته الفكرية والاجتماعية، إلى جانب الجامعة، وشجعه على الكتابة عموما، وعلى كتابة الرواية خصوصا، فقد كان طه حسين وعباس محمود العقاد من أهم الذين أسهموا في صياغته العقلية والنفسية، أخذ من طه حسين العقلانية والتفاعل الخصب مع الغرب، ومن العقاد تمرده واعتداده بنفسه ككاتب، لكن الأعمال الروائية لطه حسين والعقاد لم يكن لها أي دور في حياته الأدبية، بل كان هذا الدور من نصيب توفيق الحكيم، فقد كان نجيب محفوظ في السنة الجامعية قبل النهائية حين قرأ «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» وهما الروايتان اللتان حفرتا في وجدانه أخدودا عميقا سيشكل فيما بعد مستقبله الحقيقي على حد تعبيره.

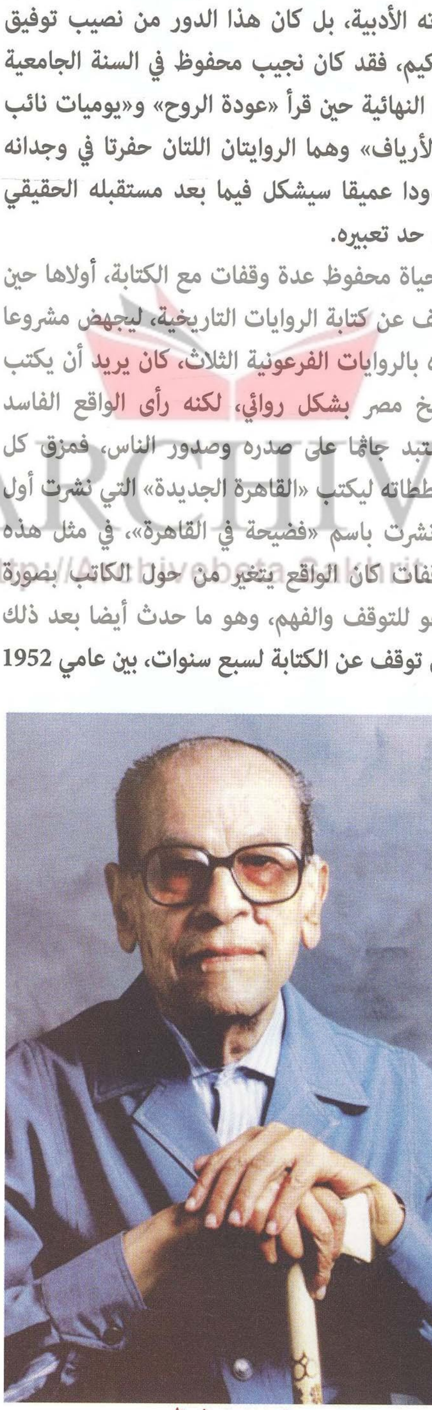
في حياة محفوظ عدة وقفات مع الكتابة، أولاها حين توقف عن كتابة الروايات التاريخية، ليجهض مشروعا بدأه بالروايات الفرعونية الثلاث، كان يريد أن يكتب تاريخ مصر بشكل روائي، لكنه رأى الواقع الفاسد المستبد جاثما على صدره وصدور الناس، فمزق كل مخططاته ليكتب «القاهرة الجديدة» التي نشرت أول ما نشرت باسم «فضيحة في القاهرة»، في مثل هذه الوقفات كان الواقع يتغير من حول الكاتب بصورة تدعو للتوقف والفهم، وهو ما حدث أيضا بعد ذلك حين توقف عن الكتابة لسبع سنوات، بين عامي 1952 و1959، لتبدأ «الاهرام» في نشر روايته «أولاد حارتنا» على نطاق واسع ما أثار جدلا كبيرا حول عودة محفوظ للكتابة أولا، وحول مضمون الرواية ثانيا، في الأولى قال محفوظ إنه توقف عن الكتابة لأن المجتمع تغير، ولم تعد الكتابة القديمة ممكنة الاستمرار، فالكثير مما كان يدعو إليه من الاستقلال إلى العدل الاجتماعي قد حققته الثورة، وقد احتاج إلى مرحلة استيعاب وتمثل لما يجري حتى يستطيع أن يستأنف الكتابة.

أما النقطة الخاصة بالجدل الذي أثير حول مضمون الرواية، فقد سعى محمد حسنين هيكل لنشرها مسلسلة في «الأهرام» برغم مطالبة البعض بمحاكمة محفوظ، ووقف النشر، واعتراض الأزهر، لكن هيكل أصر على نشر الرواية كاملة، مع اشتراط ألا تنشر في كتاب، والتزم محفوظ بذلك الاتفاق وظلت الرواية ممنوعة من الصدور، وكانت طبعة دار الآداب لها توزع سرا في مصر، إلى أن تجاسرت صحيفة «الأهالي» ونشرتها في عدد خاص بقطع الجريدة، الأمر الذي أغضب محفوظ، فهو عنوان الالتزام بمعناه الدقيق، بعد ذلك بسنوات حاولت دار الهلال طباعة الرواية، لكن المحاولة باءت بالفشل، بعد تدخل محفوظ شخصيا لمنع النشر، حتى عندما اشترت دار الشروق حقوق نشر أعماله الكاملة، وأرادت نشر «أولاد حارتنا» كان شرط محفوظ أن يكتب أحمد كمال أبو المجد مقدمة لها.

كانت هذه الرواية فاتحة خير لنجيب محفوظ، فقد حققت له انتشارا كبيرا في أوساط القراء، فتوالت أعماله «اللص والكلاب - السمان والخريف - الطريق - ميرامار - ثرثرة فوق النيل» ويلتقط غالي شكري أسماء الشخصيات الرئيسية في تلك الروايات ليصل إلى خلاصة تقول: «كلها أسماء مختلفة «للمنتمي» المأزوم في عصر جديد، وهي الأزمة التي انتهت بالهزيمة في ذلك التاريخ» وطيلة سنوات ما بعد هزيمة يونيو لم يتوقف محفوظ عن الكتابة، لكنه ودع الحقبة الناصرية بما كتبه في «المرايا» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» أو ودع الحلم المرتبط بتلك المرحلة من طلب العدل والاستقلال.



أغلفة الثلاثية


نجيب محفوظ

وطوال تلك الرحلة مع الإبداع، لم يغير محفوظ جلده من مرحلة إلى أخرى - كما يرى غالي شكري - فهو ابن الوطنية المصرية وثورة 1919 ومن ثم فالاستقلال والحرية هما رايته، وقد ظلت مصر التاريخية والحضارة الغربية هما «التراث والمعاصرة» في معادلته الروائية، ولم يكن ممكنا لذلك مساومته في مسألة الديمقراطية على الإطلاق، ولذلك استمر واحدا من النادرين في الدفاع عن الحريات، حتى كانت الهزيمة في يونيو 1967 حيث استعاد بعدها عنفوانه الروائي بملحمة «الحرافيش».

رسائل

يضم كتاب غالي شكري «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» رسائل كاشفة، وجهها نجيب محفوظ إلى كتاب عصره، ومن الواضح أنه اختار هذا الشكل الأدبي، الذي اندثر الآن، ردا على أسئلة وجهت إليه، وتدور حول أعماله وأفكاره وآليات الكتابة لديه، وأولى هذه الرسائل تلك الرسالة الموجهة إلى الدكتور رشاد رشدي، صاحب دعوة «الفن للفن» التي وقف في مواجهتها نقاد كبار على رأسهم محمد مندور وهم دعاة «الفن في سبيل الحياة» وكانت معركة أدبية كبيرة بين الطرفين.

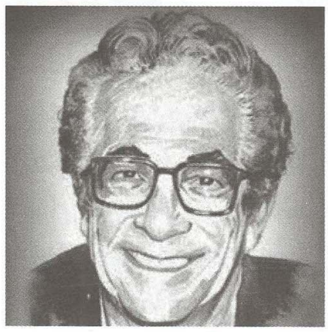
يقول محفوظ في رسالته إلى الدكتور رشاد رشدي:

عزيزي الدكتور رشاد رشدي

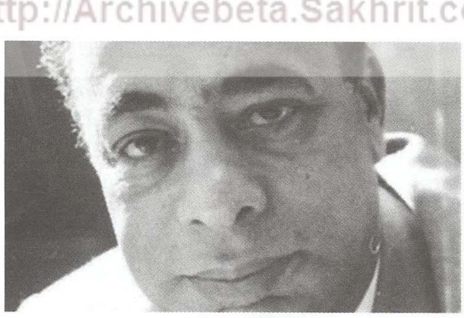
الأدب وثيقة تسجيلية يمكن الاستئناس بها ولكن من المغامرة غير العلمية الاعتماد عليها، إن أحداث الأدب تقع في التاريخ القديم أو المعاصر، حتى الأدب المجرد لا يخرج كلية عن حدود التاريخ المرنة، ولكن أي تاريخ وأي تسجيل؟ إنه لا يعتمد على المراجع أو الإحصاء بل يعتمد أولا وأخيرا على القلب، العاطفة، الوجدان، فالأدب وثيقة تسجيلية لا للتاريخ ولا للواقع، يخيل إلي أن الأدب ثورة على الواقع لا تصوير له، غاية ما في الأمر أن هذه الثورة قد ترتدي شكلا صريحا كما في الأدب الحديث، أو ترتدي لباس الواقع الظاهر، بعد أن تحدث فيه خفية كل تغييراتها، «بين القصرين» يمكن اعتبارها وثيقة تسجيلية، كذلك رواية الأستاذ أحمد حسين وهي عن الفترة نفسها ، اقرأ الروايتين وسوف توقن أنه لا توجد وثيقة تسجيلية على الإطلاق، والحق أنني لم أكتب «الثلاثية» لأؤرخ لمصر، بل لم أكتب القصص التاريخية الصريحة «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» لأقدم تاريخا بأمانة، وما دفعني للكتابة في الحالين إلا حبي لأماكن وأشخاص وقيم، أما الأخلاق فأمرها مختلف في اعتقادي.

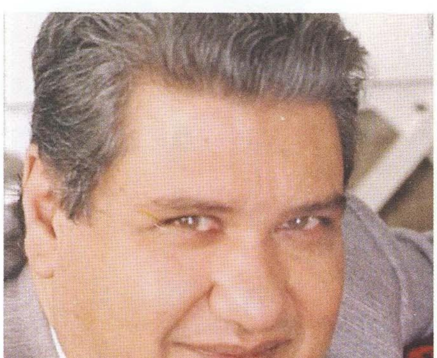
أي رواية هي مجموعة من السلوك، وأي سلوك هو حركة أخلاقية، فلا يخلو أدب من أخلاقية معينة، أحيانا يكون الأديب مؤمنا بمجتمعه، فيحكم بالطريقة التي يختارها على شخوصه، تبعا لأخلاقية جاهزة يؤمن بها، وهناك من يقترب من قيم جديدة، وقد تبدو لذلك روايته غير أخلاقية، أو أنها جمالية بحتة،


د. لطيفة الزيات


أنيس منصور


د. لويس عوض


د. رشاد رشدي


رجاء النقاش

على حين أنها تبشر ضمنا بأخلاق جديدة، على هذا الأساس فإني أعتبر مؤلفي «صورة دوريان جراي» و«أزهار الشر» و«عشيق الليدي تشاترلي» كتابا أخلاقيين، حتى المرحوم الشاعر عبدالحميد الديب فهو شاعر أخلاقي».

الرسالة الثانية

عزيزي الأستاذ أنيس منصور

لقد بدأت حياتي بكتابة المقال، كتبت بصفة متواصلة فيما بين عامي 1928 و1936 مقالات في الفلسفة والأدب في «المجلة الجديدة» و«المعرفة» و«الجهاد» و«كوكب الشرق» ثم اهتديت إلى وسيلتي التعبيرية المفضلة وهي القصة والرواية، ولو كنت صحافيا لواصلت كتابة المقال إلى جانب القصة والرواية، ولكني كنت ومازلت موظفا، فلم يكن يرجعني شيء إلى المقال إلا ضرورة ملحة، يضيق عنها التعبير القصصي، وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد، فأنا لا أعد نفسي من أصحاب الرأي، ولكن من زمرة المنفعلين بالآراء، ولذلك فمجالي هو الفن لا الفكر، وثق بأنه لو أخرجني الله من الظلمات برأي شخصي يمكن أن أنسبه إلى نفسي لما ترددت لحظة في تسجيله في مجاله المفضل، بل الوحيد، وهو المقال، ألا ترى «جرييه» صاحب رأي في الرواية الجديدة؟ وكذلك «يونسكو» بالنسبة للمسرح؟ ولكن ما حيلتي إذا لم يكن عندي رأي جديد؟ قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول، ولا مناص من الرضا بقضاء الله.

الرسالة الثالثة

عزيزي الدكتور لويس عوض

أعتقد أن الازدواج اللغوي ظاهرة عامة في جميع اللغات، فما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلي وتفسيري مختلف جدا عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد في التعبير وإعداد له، بحيث يعبر تعبيرا عمليا يلبي مطالب الحياة القومية.

ولقد كان الأدب يكتب بلغة الشعر، مسرحا وحكايات وملاحم، وباعد بين اللغتين، وأكد على الازدواجية، ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفني، ما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة الحياة اليومية ومنهم من يكتب النص والحوار بها متجاوزا بذلك مشكلة الازدواج، فهل بلغوا العالمية؟ الحق أنهم فقدوا العالمية «المحلية» التي تتضمنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية، ولم يصلوا إلى عالمية العالم.

إني لا أعتبر هذه الازدواجية مشكلة فهي طبيعية بل هي تعبير صادق عن الازدواجية في شخصية الفرد، بل توجد عادة بين حياته اليومية وحياته الروحية.

نجيب محفوظ

الرسالة الرابعة

عزيزي الأستاذ رجاء النقاش

إنني ضعيف الإيمان بالفلسفات، ونظرتي إليها فنية

أكثر منها فلسفية، ولعل الإيمان الوحيد الحاضر في قلبي هو إيماني بالعلم والمنهج العلمي، وبقدر شكي في النظرية كفلسفة، فإني مؤمن بالتطبيق في ذاته، بصرف النظر عن أخطاء التجريب ومآسيه، ولكي أكون واضحا أكثر أعترف لك بأنني أؤمن بتحرير الإنسان من:

الطبقية وما يتبعها من امتيازات كالميراث وغيره.

الاستغلال بكافة أنواعه.

أن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية والمكتسبة.

أن يكون أجره قدر حاجته.

أن يتمتع الفرد بحرية الفكر والعقيدة في حماية قانون يخضع له الحاكم والمحكوم.

تحقيق الديمقراطية بأشمل معانيها.

التقليل من سلطة الحكومة المركزية بحيث تقتصر على الأمن والدفاع.

الرسالة الخامسة

عزيزتي الدكتورة لطيفة الزيات

أعترف لك بأنني لست معاصرا إلا في النطاق المحلي ومع بعض التحفظات، إني قارئ لا بأس به، أتابع خلاصات العلم الحديث والفلسفات الحديثة، ولكن قدرة العقل على التكيف تفوق قدرة الشخص ككل، وقد كان عصر الإقطاع يحولنا إلى «أشياء» والصناعة الحديثة بدورها حولت الإنسان العربي فيما يقال إلى شيء أيضا، ولكن ما أبعد الهوة بين هذا الشيء وذاك.

أما قصتي مع الأساليب الحديثة فإنني أرى فيها بعض تجربتي الشخصية، وأختارها أو هي تختارني بحسب الأحوال والمقامات، وأذكر الآن أنني كتبت «زقاق المدق» بالطريقة التي كتبتها بها وأنا على علم بجويس وكافكا وبروست، وكان النقد يوجه إلي في ندوة كازينو أوبرا - من الأستاذين بدر الديب ويوسف الشاروني - بأنني أكتب بأسلوب القرن التاسع عشر، ولكنني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية الأسلوب نفسه لشعوري بأنه المناسب للتجربة التي أقدمها.

بعد ذلك تغير ذلك الشعور، لم يعد يهمني الفرد كفرد له خواصه في زمان معين ومكان محدد، ولكني جعلت أبحث فيه عن الإنسان في موقف ما، دون تردد وجدتني أنتقل إلى أسلوب جديد مناسب سواء في القصة القصيرة أو المتوسطة، حققت في عام 1959 وما بعدها ما طالبني به الديب والشاروني في الأربعينيات وأبيته، ولكن لأسباب ذاتية جوهرية غير مجرد الاطلاع والثقافة.

ونحن في الأساليب مسبوقون كما تعلمين، ولذلك لم أجد مناسبة للأخذ من الأجيال اللاحقة أو المعاصرة لي، ما دمت أستقي من النبع الذي منه يستقون، والحق أن الحظ لم يسعدني بالتعرف على جيل الشباب إلا قبيل النكسة، بعد أن أنجزت جل أعمالي، ولا أقول ذلك ترفعا، فإنني على استعداد طيب للإفادة من أي زميل مهما يكن عمره، لو أحدث في الفن جديدا، وجدت فيه إشباعا لحاجة أبحث لها عن شكل مفتقد، وثابت أنني ملت إلى تجربة الأساليب الحديثة بدءا من عام 1959 قبل أن يشرع أغلب الشباب الجدد في نشر شيء من أعمالهم.

هذه حقيقة لن تقلل من مجهود الشباب الذي أحترمه وأعجب به، كما ينبغي الاعتراف أيضا بأن كثيرين منهم يجربون أساليب لم أقترب - وربما لن أقترب - منها على الإطلاق.

اعتراف محفوظي

«عندما بدأنا نكتب الرواية كنا نظن أن هناك الشكل الصح والشكل الخطأ، أي أن الشكل الأوروبي للرواية كان مقدسا، بتقدم العمر تجد أن نظرتك تتغير، وأنك تريد أن تتحرر من كل ما فرض عليك، ولكن بطريقة تلقائية طبيعية، وليس لمجرد الخروج أو كسر الشكل عمدا، تجد نفسك تبحث عن النغمة التي تستخرجها من أعماقك، أيا كانت هذه النغمة، سواء عادت بك إلى القديم، أو قادتك إلى الحداثة، أو عادت بك إلى الحدوتة، كأنك تقول ما هي الأشكال التي كتبوا بها، أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بي والذي أرتاح إليه؟ بالنسبة لي زادت ثقتي في نفسي وأصبحت أبحث عن النغمة التي أكتب بها من داخل ذاتي وأكثر، اتجاهي إلى الحدوتة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر «الحرافيش». بعد «الحرافيش» حاولت أن أستوحي عملا قديما هو «ألف ليلة وليلة» ولكن يجب أن أوضح شيئا مهما هو أن تقليد القديم كتقليد الحديث كلاهما آسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك، طبعا الكاتب الأوروبي ليس لديه هذه العقدة لأنه لا يأخذ ثقافته من الخارج، ولكن بالنسبة لنا نحن الكتاب الذين ننتمي إلى العالم المسمى بالنامي أو المتخلف فقد كنا نعتقد وقتئذ أن تحقيق ذات الأديب الحقيقية والأدبية لا يجيء إلا بإلغاء ذاته، يعني أن الشكل الروائي الأوروبي مقدس والخروج عنه كفر، لهذا خيل لي في لحظة معينة أن دور جيلنا هو أن يكتب الرواية بشكل صحيح، لأنني كنت أتصور أن هناك رواية صحيحة وأخرى ليست كذلك، الآن تغيرت النظرية، فالرواية الصحيحة هي النابعة من نغمة داخلية، فلا أنا أقلد المقامة ولا أقلد جويس، وما أرجوه من الجيل الذي تلانا والذي قد يصل بنا إلى العالمية أن يكون أكثر إخلاصا بالنسبة لهذه النقطة، الإخلاص للذات، لأنه لا يجب أن يكون الموضوع فقط محليا، ولكن الشكل أيضا، يوم أن نحقق هذا يمكن القول عندئذ إننا قدمنا أدبا عربيا صحيحا إلى العالم».

شهادة أخيرة

يقول الناقد الراحل لويس عوض: «ما عرفت كاتبا رضي عنه اليمين والوسط واليسار ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ، فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية وفنية مستقرة قائمة وشامخة، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فقط، بل هي مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها بمحض الاختيار في المقهى والبيت وفي نوادي المتأدبين والبسطاء، فنجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب، كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان».

هذا هو جانب من نجيب محفوظ، لكن كما قال هو «آفة حارتنا النسيان».



من أقواله المأثورة

آلة موسيقية كانت حاضرة في أفلام كازبلانكا وعازف البيانو والأسطورة 1900



البيانو.. عزف المصير ونغمات القدر

البيانو تلك الآلة الفاتنة التي اخترعت في نهاية القرن السادس عشر، ومعناها بالإيطالية «لين».. الآلة الجميلة التي تلين القلب وتسلب المشاعر بدق العازف على اللونين الأبيض والأسود.. فيمكن لعمر كامل أن يختزل في لحن.. وقد ترتبط أحزان بشر وأفراح حضارات على نغماته.. البيانو الذي دخل السينما في عدد ضخم من الأفلام وكان موجودا في مئات المشاهد، كان محور الحكايات والحياة في عدد آخر من القصص والأفلام.

فمثلا البيانو الأشهر الذي اُستخدم في أحداث فيلم «كازبلانكا».. هذا الفيلم الذي يعتبر من أهم الأفلام الكلاسيكية في تاريخ السينما الأمريكية، والذي أنتج في العام ٢٤٩١، وقام ببطولته همفري بوغارت، وإنجريد بريغمان.

نهى محمود
كاتبة وناقدة - مصر

تدور أحداث الفيلم في مدينة الدار البيضاء «كازبلانكا» بالمغرب في أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث هرب الكثير من الأوروبيين من النازية والحرب متجهين إلى هذه المدينة التي يمكن عبرها الوصول إلى إسبانيا ومنها إلى أمريكا حيث حلم الخلاص والحرية.

الشخصية الرئيسة في الفيلم هي «ريك الأمريكي» الذي يقصد معظم القادمين ملهاه «ملهى الريكز الأمريكي»، حيث تتم فيه صفقات وترتيبات السفر ولعب القمار وتمضية وقت الانتظار للعبور إلى بلاد أخرى، يدور كل شيء في المكان بالتوازي مع صوت الموسيقى وتحديدا ذلك البيانو الأنيق الذي يقوم بالعزف عليه «سام» عازف البيانو الذي يقوم بدوره الممثل دولي ويلسون، فعندما جاءت لكزبلانكا حبيبة ريك التي هجرته قبل سنوات في باريس من دون كلمة وداع ومعها زوجها، وقابلت سام العازف جلست جواره وطلبت منه أن يعزف لها لحنا كانت تسمعه مع ريك هو أغنية مع مرور الوقت أو "As Time Goes BY" لتخبر ريك بأنها مازالت تذكر، وعندما عادت للملهى مرة أخرى مع زوجها أخبرها «ريك» بأنه سيطلب من سام أن يعزف لها أغنيتها المفضلة كأنه يذكرها بأيام باريس التي خانتها.. فكانت الأغنية ذاتها المعزوفة على البيانو تحمل رسائل الحنين والغضب.

وفي مشهد آخر، بينما جلس على البيانو أحد الجنود الألمان والتف حوله عدد منهم يعزفون النشيد الوطني الألماني وسط استياء الحاضرين الذين شردوا جميعا من بلادهم بسبب النازية والألمان، إلا أن لازلو الثائر البلجيكي الشهير وزوج حبيبة صاحب الملهى يذهب نحو فرقة الموسيقى ويطلب منهم عزف النشيد الوطني الفرنسي، يظهر مشهد الموسيقى وهي تتشاحن كأنها ساحة حرب أخرى، حيث ينتصر النشيد الوطني لفرنسا رمز المقاومة في ذلك الوقت، فرنسا المحتلة تنتصر بموسيقى نشيدها الوطني في ملهى بكازبلانكا، حيث يغني العازفون بحماس ومعهم الجميع ونلمح الدموع والحماسة في وجه هؤلاء الضحايا الذين غادروا بلادهم ويهتفون في النهاية عاشت فرنسا، مما يدفع الضابط الألماني الكبير بأن يأمر بإغلاق الملهى لأجل غير مسمى.

بيانو فيلم كازبلانكا استخدم أيضا في أحداث الفيلم كمكان سري لإخفاء أوراق العبور غير الشرعية، الفيلم كان تصويره بالأبيض والأسود لكنه عندما عرض البيانو للبيع بعد ذلك بسنوات بعيدة في صالة عرض شهيرة بنيويورك وملئت صورته الصحف اكتشفنا أنه كان بيانو برتقاليا مرسوما عليه زخارف مغربية، بيانو شهير غاية في الأناقة تم بيعه مقابل 3.41 ملايين دولار خلال 3 دقائق فقط.



خلد فيلم «الأسطورة 1900» آلة البيانو

الأسطورة 1900

عدد من المشاهد في فيلم كلاسيكي خلدت آلة موسيقية.. بينما عزفت هذه الآلة قصة حياة كاملة في الفيلم الإيطالي «الأسطورة 1900» للمخرج الكبير تورنتوري، بطولة «تيم روث». وهي تحكي قصة حياة رجل ولد على سطح سفينة للنقل عام 1900 وتركه أحد الركاب على متنها، وأخذه أحد العاملين على السفينة لتربيته، وحتى عمر 6 سنوات لم يبرح الطفل الذي أسموه على عام ولادته لم يبرح موقعه داخل السفينة، حيث يقضي معظم وقته في الجانب السفلي من السفينة مع الرجل الذي تبناه أثناء عمله في قاع السفينة، يتحرك ما بين المطبخ ونادرا ما يطل على السطح، وعندما مات الرجل الذي يرعاه في حادث بالسفينة، وقرر القبطان تسليم الطفل للميناء التالي، اختفى الطفل ولم يجد له الجميع أي أثر وبعد عدة أشهر ظهر الولد من جديد. بينما اعتبره جميع العاملين أمرا واقعا وتركوه يعيش معهم، فيما بدأ اهتمام الطفل بشكل ملحوظ بالموسيقى وشيئا فشيئا صار عازف البيانو لدى طاقم السفينة الموسيقي. الشاب 1900 الذي لم تختبر قدماه اليابسة أبدا، اعتاد كما يقول أن يعزف البيانو والمحيط تحته، ويتوقف كلما رست السفينة على الشاطئ.

يحكي الفيلم قصة هذا العازف الأسطورة بطريقة «البلاي باك» من خلال عازف ترمبيت عمل معه في فرقة السفينة منذ سنوات بعيدة.

1900 كان قليل الكلام، وكان يعبر عن كل ما يجول بروحه من خلال العزف، وفي أحد مشاهد الفيلم وكان قد لعب قطعة موسيقية رائعة سأله عازف الترمبيت: ما الذي تفكر فيه وأنت تعزف ليلة أمس فقال له: «ليلة أمس كنت في بلدة جميلة، والنساء عطرن شعورهن وكل شيء كان يلمع، وكان المكان مليئا بالنمور».

واصل 1900 العزف على السفينة، وواصل تفاعل الناس معه، حتى إن سفينته كانت الوحيدة التي تحوي بيانو في الدرجة الثالثة، وهناك كان يعزف بلا توقف في أوقات الظهيرة ألحانه الخاصة تاركا لنفسه العنان ليعبر عن الهواجس والأحلام، وفي كل مرة كان يتوقف عن العزف عندما يصرخ أحد الركاب بكلمة «أمريكا» وذلك يعني أن الأرض الجديدة قد ظهرت وحان وقت الهبوط من السفينة. وحده 1900 الذي لم تكن تعنيه كلمة أمريكا في شيء، فكان يعاود العزف لنفسه.

وذات رحلة جلس جوار رجل في الدرجة الثالثة مساءً وحكى له حكايته أخبره بأن زوجته هجرته وهربت مع قس وأن أولاده الخمسة أصابتهم عدوى ما ولم ينجوا وأنه خسر أرضه وكل شيء، وذات يوم صعد فوق تلة عالية حتى رأى البحر، وفي تلك اللحظة سمع صوت البحر يصرخ فيه



تدوين النوتة الموسيقية

قائلا إن «الحياة رحبة» يحكي الرجل في المشهد بينما لا يترك 1900 مفاتيح البيانو، يستمر في العزف والنظر للرجل، لقد وضع كل مواساته وكل ما يرغب بأن يخبره به في اللحن الذي عزفه في تلك اللحظة. البيانو في هذا المشهد كان يشبه كلاما كثيرا يرغب بأن يقوله 1900 للرجل الذي فقد كل شيء عدا ابنته الخامسة التي نجت من المرض والتي من أجلها قرر الذهاب لأمريكا.

عندما ذاع صيت 1900 جاء عازف بيانو شهير لركوب السفينة وأعلن أمام الصحافة أنه سيتحدى ذلك الشاب الذي لم تطأ قدماه الأرض أبدا.. وفي مشهد طويل من أجمل مشاهد فيلم «الأسطورة 1900» يحدث ذلك التحدي، يبدو 1900 غير فاهم لمغزى ولا طبيعة التحدي حتى ينبه صديقه عازف الترومبيت أن الأمر لا بد أن يحمل بعض الكراهية الخفية بين المتنافسين بيد أن ذلك لم يحفز عازف البيانو الشاب على المنافسة مع العازف الكبير الذي يقولون إنه مخترع الجاز، وفي منتصف المبارزة بالعزف يجلس 1900 يستمع لعزف الرجل الآخر ويبكي، بينما ينبه صديقك إلى أن طاقم السفينة كله قد وضع رهانات عليه، فيقول له إن الرجل الآخر عازف رائع وموسيقاه تجعله راغبا في البكاء، وأنه لو كان يمكن له أن يراهن سيضع رهانه على الرجل الآخر.

العزف الجميل والعداء الكبير الذي نقله له الرجل الآخر استطاع أخيرا أن يحفزه ليجلس على البيانو، ويعزف لحنا طاغيا بمجهود كبير، يسمر حركة الحضور والشاشة ويحبس أنفاس الجميع، وفي نهاية العزف يتناول سيجارة لم تشتعل بعد ويقربها من الأوتار الداخلية للبيانو فتشتعل، ويشتعل حماس الحضور والمراهنين ويحمله الناس فوق الأعناق بينما يختفي الرجل الآخر في حجرته حتى ميعاد وصوله للشاطئ ويغادر المركب ليلا وفي هدوء وكثير من الذل والخيبة.



«بوستر» فيلم «كازبلانكا»

البيانو الذي كان مرادفا للحياة في مشوار 1900، فمعه ومنه عرف مشاعر التعاطف وعزفها، وعرف المنافسة والغضب، كما عرف الحب.. فبينما اتفقت معه شركة أسطوانات كبيرة أن تطبع موسيقاه لتوزعها ويسمعها العالم خارج هذه السفينة، ولأنه لا يغادر السفينة جاءت الشركة بالجرامفون وأدوات التسجيل له.

وبينما جلس ليعزف لحنه الأول المسجل، وسط وعود صاحب شركة الأسطوانات بالشهرة وبيع مئات الآلاف من نسخ موسيقاه.. مرت أمامه من النافذة فتاة جميلة، وبدلا من أن يفكر في مشاعره نحوها وضع يده على البيانو، وعزف لحنا قال لها فيه كل شيء وعبر عن إعجابه وحبه، وفي اللحظة التي أنهى فيها تسجيل العزف هب من مكانة واستعاد الأسطوانة قائلا «إن موسيقاه لا يمكن أن تذهب لأي مكان من دونه.. وأنه هو وموسيقاه يجب أن يبقيا معا».. استرد الأسطوانة وسط غضب وتهديدات صاحب شركة الأسطوانات، وعندما فشل في إهداء حبيبته هذه الأسطوانة دمرها..

بعد قيام الحرب لم يسمع أحد عنه، وعندما توقفت السفينة عن العمل وغادرها طاقمها وبيع كل شيء فيها لم يشاهد أحد 1900، إلا أن صديقه


مشهد من فيلم «كازبلانكا»

القديم عازف الترمبيت ومن خلال صدفة استدل على مكان السفينة وعلم أنهم حددوا ميعادا لتفجيرها، وقام بعدة محاولات حتى وصل أخيرا لصديقة عازف البيانو المختفي داخل السفينة ودار بينهما حوار، أظنه من أجمل الحوارات والمشاهد السينمائية على الإطلاق.

حثه عازف الترمبيت على مغادرة السفينة لكن 1900 أخبره بأن حياته هي الـ80 مفتاحا للبيانو ومن هذه المفاتيح التي يرى بدايتها ونهايتها يمكنه أن يعزف عددا لا نهائيا من الألحان، بينما اليابسة والمدن أمر غير محدد لا يعرف ماذا وراءه، لا يمكنه رؤية أوله ونهايته.. تبدو المدن كأنها بيانو الرب، حيث لا يمكن لـ 1900 أن يعزف أبدا. وقبل أن يغادر صاحبه السفينة ويتركه لمصيره، ناداه 1900 وقال له «أتمنى فقط أن بيانو هناك في الأبدية».

الفيلم الموسيقي «الأسطورة 1900» حازت موسيقاه سواءً التصويرية منها أو موسيقى العزف على عدة جوائز وشهرة كبيرة حيث حصلت أغنية الفيلم على جائزة معهد الفيلم الأوروبي لأفضل أغنية. وحصلت نفس الأغنية على جائزة الـ«جولدن جلوب» للموسيقار الإيطالي إينو موركينو، أحد أهم رموز الموسيقى التصويرية الإيطالية.

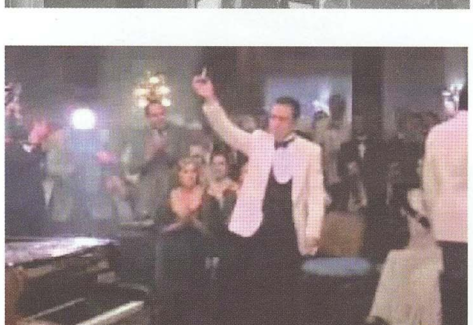
عازف البيانو

بينما كان البيانو في فيلم «عازف البيانو» أو«The Pianist» الذي أنتج في العام 2002، من إخراج رومان بولانيسكي وتأليف رونالد هاورد، وبطولة أدريان برودي وهو فيلم مأخوذ عن السيرة الذاتية، والتي تحمل نفس الاسم لعازف البيانو البولندي اليهودي فالديك سبيلمان.

فيلم «The Pianist» الذي يصور دراما الحرب والسيرة الذاتية لعازف كمان بولندي هو فالديك سبيلمان في أثناء فترة الحرب العالمية الثانية حينما يجتاح الجيش الألماني بولندا ويحتلها، ويرصد الفيلم معاناة العازف اليهودي في هذه الفترة من تاريخ أوروبا، يبدأ الفيلم بمشهد عزفه على البيانو في الإذاعة البولندية، وبينما يجلس بثقة وهدوء على البيانو تتوالى أصوات الرصاص والقذائف بالقرب من المكان حتى يشير له مهندس الصوت بأن يغادر مكانه لأن القصف قريب من الإذاعة، ويبدو أن المكان أغلق لأجل غير مسمى، ينقل الفيلم معاناة الفنان اليهودي مع النازية وموت كل أفراد عائلته، واستمراره في المقاومة والاختفاء من معسكرات اليهود، ولجوئه للمقاومة البولندية لتساعده هو العازف الذي يحتل مكانة كبيرة في نفوس محبيه، تضيق عليه كل السبل ويضطر ذات مرة إلى أن يبقى في أحد الأماكن المغلقة التابعة لصديقة له تعزف التشيلو، المكان كان به بيانو وهو كان محاصرا ونبه إلا أنه يجب ألا يصدر أي صوت حتى لا يعرف الجيران بوجوده. وفجأة يجلس أمام البيانو ويبدأ في تحريك يده ونسمع صوت لحن فيما نفكر أي مجنون يحيا بحياته ليلمس أوتار ومفاتيح البيانو، لكن في المشهد التالي نكتشف أن الموسيقى قادمة من خياله، وأنه لم يلمس المفاتيح وإنما تظاهر بالعزف عليها.. قد يبدو المشهد عابرا لكنه مثالي جدا ليوحي كيف أن روحه تشتاق للعزف، رغم الحرب والظروف السيئة حوله.. تسوء حالة سبيلمان أكثر وأكثر ويصاب بالتهاب في الكبد ويكون أكثر من مرة على شفا الموت، حتى يختبئ في مكان كانت قد دمرته مدافع النازية من قبل، يبحث عن أي شيء يأكله مثل فأر مسكين وفجأة يجد أمامه ضابطا ألمانيا برتبة كبيرة، يسأله: هل تعيش هنا فيجيب نعم، ويسأله هل أنت يهودي فيجيب نعم، ويسأله ماذا كنت تعمل فيقول له عازف بيانو، فيسحبه ناحية البيانو الموجود في مكان ما وسط الدمار ويخبره بأن يعزف.. ما الذي كان يفكر فيه العازف في تلك اللحظة، هل كان يعزف لحنه الأخير، أم أنه يعزف ليقاوم الموت.



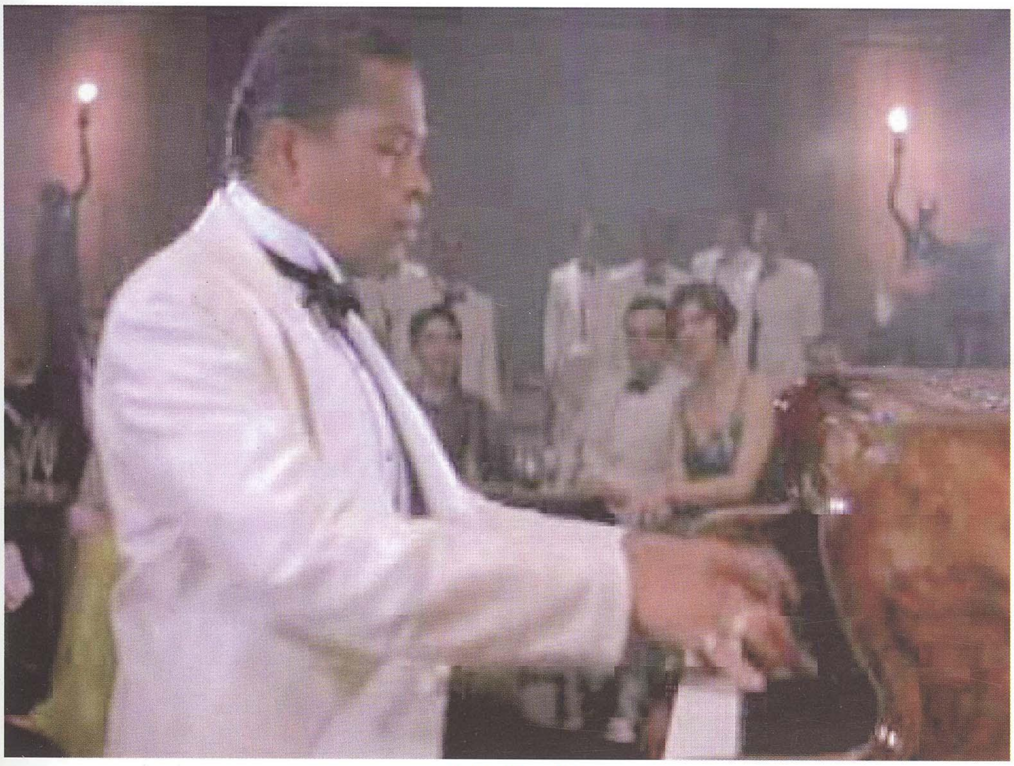




فيلم «الأسطورة 1900»

بعدما ينتهي العازف يتركه الضابط ويغادر، ويعود له في أوقات لاحقة بأرغفة خبز وبعض الطعام.. ربما لا نجد تفسيرا واضحا لهذا التصرف، لكنه لن يكون بعيدا عن البيانو، هل فكر الضابط في أن موت عازف البيانو ليس ضروريا كما قال له «الله يريد ذلك» هل شيء من اللحن الذي قدمه الرجل حرك شيئا في مشاعر الرجل المغموس في صوت القنابل والمدافع وقسوة الحرب.. هل تلك المفاتيح اللينة عبثت بالقلب، فحررت صاحبها ومنحته فرصة أخرى للحياة.

ظل عازف البيانو صامدا في مخبئه حتى جاء الجيش الروسي وحرر بولندا، وينتهي الفيلم الممتلئ بمشاهد الموت والمقاومة لأجل الحياة ونغمات البيانو، ينتهي الفيلم بمشهد البداية حيث عاد العازف سبيلمان للعزف في الإذاعة البولندية، وانتصرت دقات الموسيقى على طبول الحرب.

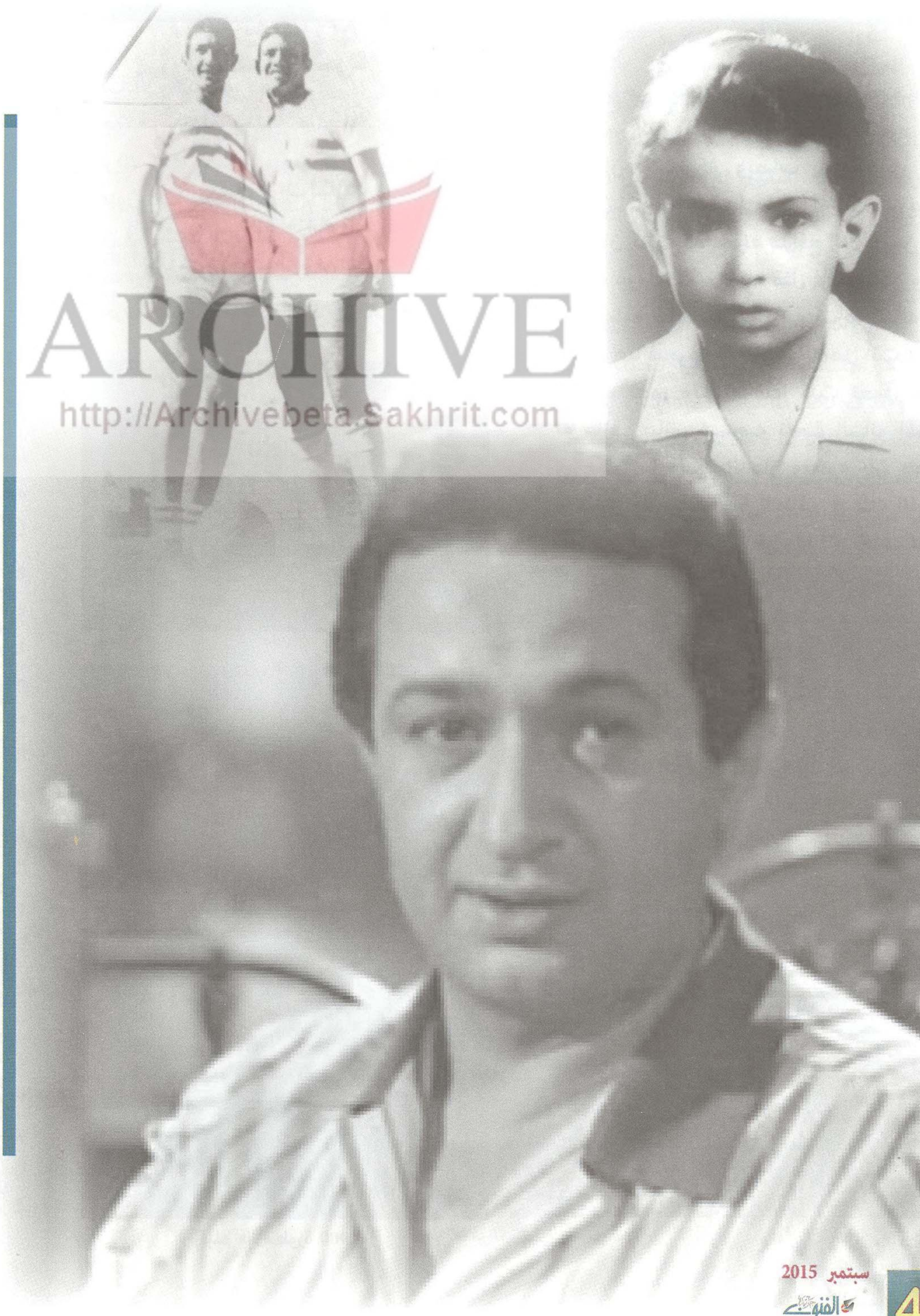


فيلم عازف البيانو



من «قصر الشوق» إلى «بتوقيت القاهرة».. نجومية وتاريخ سينمائي حافل

نور الشريف
حدوتة مصرية



فجعت الأوساط الفنية والإعلامية برحيل النجم نور الشريف في شهر أغسطس الماضي، والمتابع لمسيرة الشريف يعرف أنه فنان من طراز فريد، نسيج وحده، استطاع أن يحفر اسمه بحروف من نور في تاريخ السينما العربية، ونجح في الجمع بين الأفلام التجارية التي تحقق إيرادات عالية فى شباك التذاكر، والأفلام النوعية ذات القيمة الفنية العالية، وربما حققت له هذه الأفلام خسائر مادية لكنه كان مؤمنا بأن الفن رسالة قبل أن يكون متعة وترفيها.

وفي هذا الملف نحاول أن نستعرض جوانب من رحلته الفنية ومشوار النجومية عبر الكثير من اللقطات التي تعكس تفاعله مع الأحداث والذكريات العائلية:

عماد جمعة
صحافي - الكويت















نور مع أسرة مسلسل «ما تخافوش»

اسمه الحقيقي محمد جابر محمد عبدالله، حاصل على دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية بتقدير «امتياز»، وكان الأول على دفعته في العام 1967، بدأ التمثيل في المدرسة حيث انضم إلى فريق التمثيل بها كما كان لاعبا في أشبال كرة القدم بنادي الزمالك، ولكنه لم يكمل مشواره مع كرة القدم بسبب حبه للتمثيل الذي اتجه إليه عن طريق الفنان سعد أردش الذي رشحه للعمل معه، فأسند إليه دورا صغيرا في مسرحية «الشوارع الخلفية»، ثم اختاره المخرج كمال عيد ليمثل في مسرحية روميو وجولييت. وأثناء بروفات المسرحية تعرف على عادل إمام الذي قدمه بدوره للمخرج حسن الإمام ليظهر في فيلم «قصر الشوق» ويحصل عن دوره على شهادة تقدير، فكانت أول جائزة يحصل عليها في حياته الفنية.

قام نور الشريف بعدها بعدة أدوار في السينما المصرية رشحته ليصبح أحد نجومها المميزين، ومن أبرز أعماله السينمائية: «المصير»، «كتيبة الإعدام»، «الكرنك»، «عمارة يعقوبيان»، «سواق الأتوبيس»، «ليلة ساخنة»، «دائرة الانتقام»، «ناجي العلي»، «الحفيد»، «أولى ثانوي»، «حبيبي دائما»، «حدوتة مصرية»، «السكرية»، «قصر الشوق»، «العار»، «زمن حاتم زهران»، «أهل القمة»، «دم الغزال»، «دماء على الإسفلت»، «غريب في بيتي»، «ليلة البيبي دول»، «مسجون ترانزيت»، «بتوقيت القاهرة».

وفي الدراما التلفزيونية قدم عددا من الأعمال المتميزة منها: «رجل الأقدار»، «عمرو بن العاص»، «الحرافيش»، «هارون الرشيد»، «عمر بن عبدالعزيز»، «لن أعيش في جلباب أبي»، «الرجل الآخر»، «عائلة الحاج متولي»، «العطار والسبع



نور وبوسي ليلة زفافهما



بنات»، «حضرة المتهم أبي»، «سعد الدالي»، «متخافوش»، و«الرحايا»، بالإضافة إلى عدد من الأدوار المسرحية أبرزها: «القدس في يوم آخر»، «يا غولا عينك حمرا»، «الأميرة والصعلوك»، و«يا مسافر وحدك».





الجوائز

نال الفنان نور الشريف خلال مشواره الفني العديد من الجوائز والأوسمة، حيث حصل على جائزة أحسن ممثل عن دوره في فيلم «ليلة ساخنة»، وجائزة مهرجان «نيودلهي» عن فيلم «سواق الأتوبيس»، كما حصل على 4 جوائز عن فيلم «يا رب توبة»، وجائزتين عن فيلم «الشيطان يعظ»، وثلاث جوائز عن فيلم «قطة على نار» من جمعية كتاب ونقاد السينما وجمعية الفيلم.



نجيب محفوظ والشريف

يقول نجيب محفوظ عن تجسيد نور الشريف لشخوص رواياته وهو ما تحدث عنه للكاتبة الصحافية نعم الباز في حوار نشر بمجلة «آخر ساعة» (ديسمبر 1980) أكد فيه محفوظ أن نور أدهشه بأدائه لأدوار بعض أبطاله قائلا: «إن نور الشريف حينما يمثل لا يكون ذاته وإنما يكون الشخصية التي رسمتها، والحقيقة أنه مثل لي روايات عديدة ودخل في نسيج العديد من رواياتي مثل قصر الشوق والسكرية والسراب والكرنك وأهل القمة والشيطان يعظ وغيرها، لكن إذا بحثت عن شخصيته الأصلية لا تجدينها، وحين رشحه المخرج حسن الإمام لشخصية كمال عبدالجواد، كان أهم ما يعنيني أن يجسد الخيال كما صورته تماما، وفعلا جسده أجمل تجسيد، وأحسست بالتوحد، فهو يتجسد لي في كل شخصية بقدرة كبيرة، لكنني

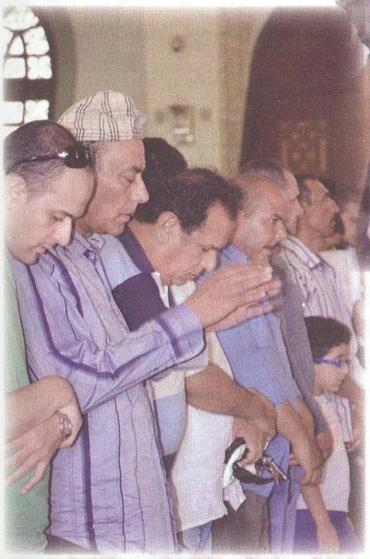


تكريم مسيرة طويلة من العطاء



نور وبوسي.. العاشقان»







تعجبت جدا حينما رأيته يجسد شخصيات أبعد ما تكون عن شخصية كمال عبدالجواد مثل دور زعتر النوري في «أهل القمة» و«الشيطان يعظ»، وحينما أخبروني أنه سيمثل أهل القمة فرحت وقلقت، فرحت لكونه نجما وفنانا كبيرا، وقلقت لأن الدور بعيد عن مكوناته. لكنه نجح نجاحا دل على مرونة فنية، ولذلك أكون سعيدا جدا حينما أعلم أنه سيمثل رواية لي».

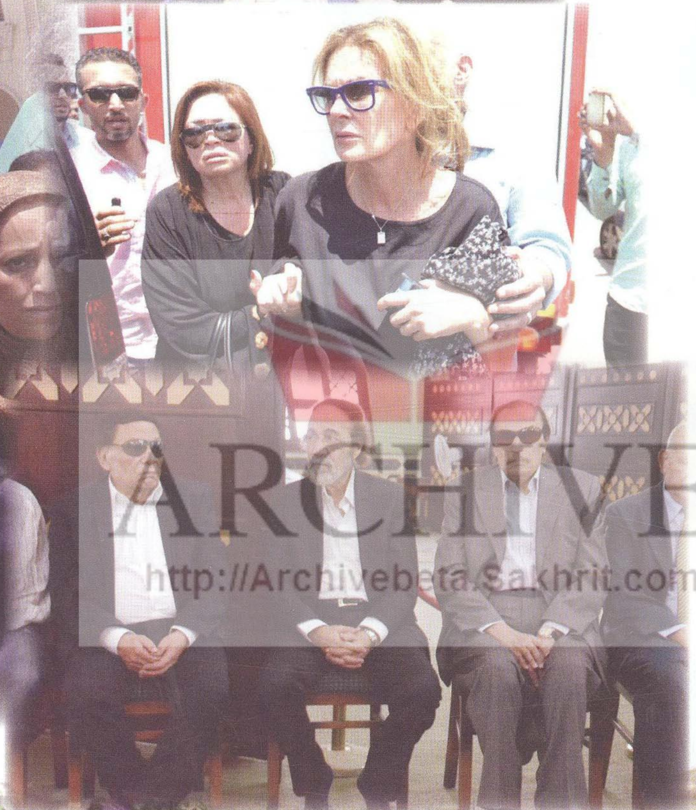
كما أجمع النقاد والمخرجون الذين عملوا مع نور الشريف على أنه موهبة متدفقة وذو ثقافة موسوعية ونجح في أن يسطر لنفسه تاريخا حافلا بالمحطات المضيئة التي تحتاج إلى التوقف عندها كثيرا، وأشار هؤلاء إلى أن موهبة نور الشريف وضحت بجلاء في اختياراته ساعده فيها قراءاته الواسعة وبحثه الدؤوب عن الجاد والممتع له وللجمهور.

المشهد الأخير

دخل نور الشريف تصوير فيلمه «بتوقيت القاهرة» بعد غياب ست سنوات عن السينما، حيث كان آخر أعماله فيلم «مسجون ترانزيت»، وقدم فيلمه الجديد مع صديقة عمره ميرفت أمين وسمير صبري وشريف رمزي وآيتن عامر والمخرج الشاب أمير رمسيس، وانتشرت وقتها صور الفيلم قبل أن يعرض، وبدا على نور الشحوب والنحافة الشديدة، وبدا أنه شاب فجأة وأصبح في التسعين وعرض الفيلم وشارك في مهرجان الأقصر وحصل نور على جائزة عنه ثم اختفى من جديد.

حتى كان الحادي عشر من أغسطس 2015 ليرحل نور الشريف حقيقة وليس شائعة، ويترك في قلوب كل محبيه لوعة وأسى على فراقه، رحم الله الشريف الفنان والإنسان.





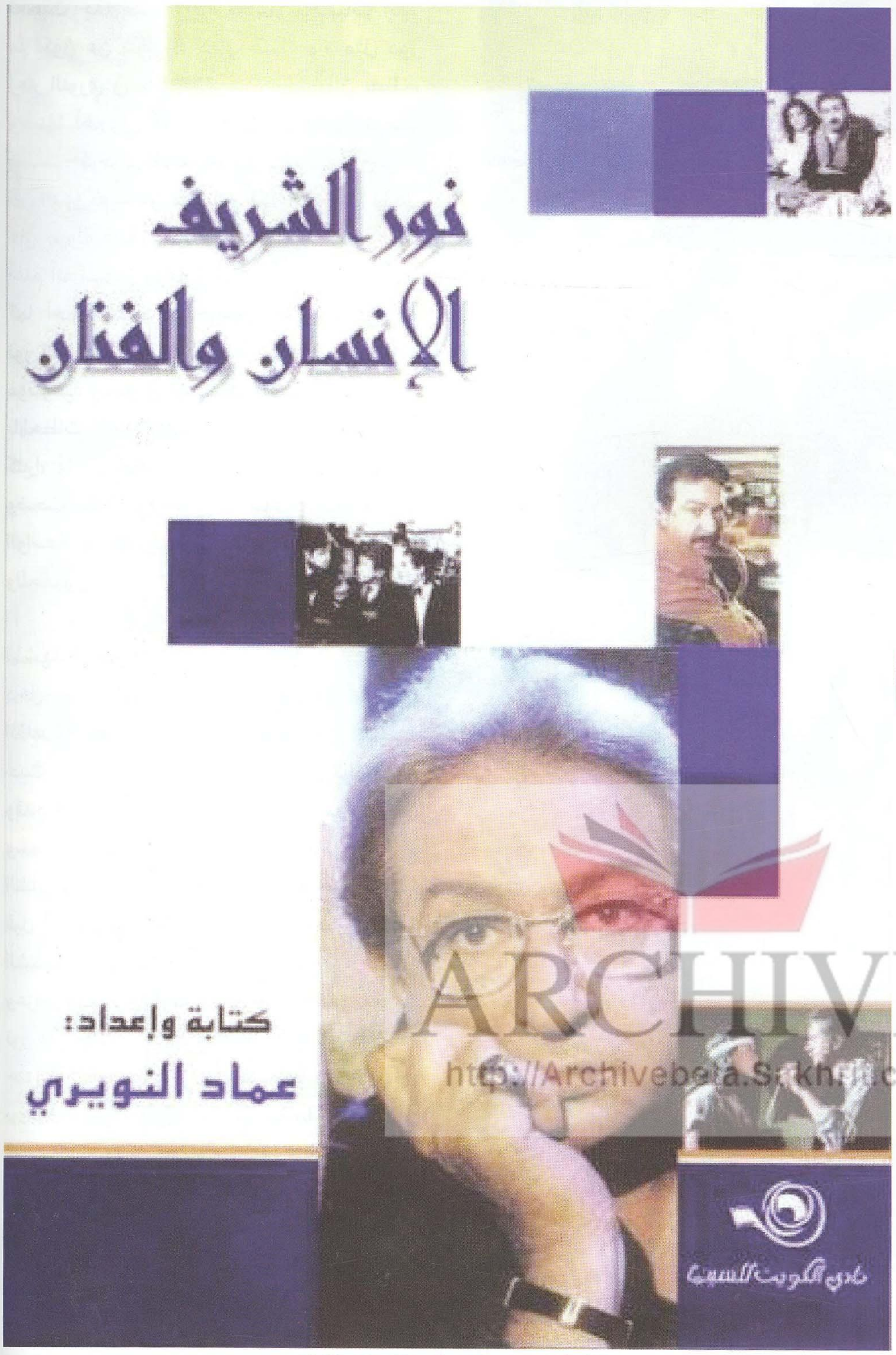




نور الشريف.. فنان الاختيارات

في العام 1967 كانت الانطلاقة السينمائية الأولى لنور الشريف من خلال فيلم «قصر الشوق» الذي جسد فيه دور كمال الابن الأصغر للسيد أحمد عبدالجواد الشخصية المحورية في ثلاثية نجيب محفوظ، ولم تنقطع علاقة نور بعالم محفوظ عند هذا الحد فبعد ان ظل يلعب دور «الدنجوان» لسنوات عدة نجح في أن يثبت موهبته الفنية من خلال فيلم «السراب» في العام 1970 وخلال سنوات السبعينيات الأولى، رسخ نور نفسه كاسم صاعد في عالم فتيان الشاشة، جنبا إلى جنب مع أسماء أخرى مثل محمود ياسين، وحسين فهمي، وقدم خلال تلك الفترة أفلاما مهمة مثل «زوجتي والكلب» (1971) و«الخوف» (1972) وهو العام ذاته الذي قدم فيه شخصية كمال عبدالجواد مرة ثانية من خلال فيلم «السكرية».

عماد النويري
ناقد سينمائي- الكويت



غلاف كتاب «نور الشريف.. الإنسان والفنان»

في «السراب » لعب نور الشريف أول بطولة مطلقة حيث جسد شخصية كامل البطل الشاب الذي دللته أمه كثيرا واستطاعت من شدة حبها وتدليلها ان تحوله - من دون قصد - إلى إنسان بلا إرادة غير قادر على التصرف.

وفي «زوجتي والكلب» أدى نور الشريف دورا يحسب له وتميز أداؤه بالصدق والبساطة والإقناع، فحركته وطريقه أدائه للحوار والتعبيرات الصامتة كانت انعكاسا صادقا لشخصية الفتى المراهق الذي يعاني من الوحدة.

كان العام 1975 هو واحد من أغزر أعوام نور الشريف على الإطلاق وذلك من خلال قيامه ببطولة 12 فيلما من أهمها فيلم «الكرنك». الذين هاجموا هذا الفيلم والذين صفقوا له دخلوا في سجال، كلما انتهى بدأ من جديد، وشحذ كل فريق أسلحته وتبريراته وحججه وبراهينه، وكان الفائز أيامها هو المشاهد.

وفي العام 1979 قدم نور«مع سبق الإصرار» واستطاع ان يعبر عن المعاناة الداخلية للمدرس مصيلحي بشكل لافت.

ويعتبر فيلم «حبيبي دائما» من بطولته مع بوسي وانتاج العام 1980 واحدا من أهم الأفلام الرومانسية في السينما. وفي العام ذاته قدم نور «ضربة شمس» وغامر بتقديم محمد خان كمخرج جديد سيكون له شان بعد ذلك، وغامر نور آنذاك بماله الخاص في سوق لا يحتمل المغامرات، وكانت بداية دور سيلعبه فيما بعد كمنتج واع، يحمل بعض القيم والمثاليات، وبعض

الطموحات الفنية التي لم يعد أحد يجرؤ عليها.

توالت أفلام نور بعد ذلك ليشكل بعضها بصمات يمكن الإشارة إليها في أي تحليل موضوعي، أو أي متابعة نقدية جادة لتاريخ السينما المصرية بشكل خاص والسينما العربية بشكل عام ونذكر منها: «دائرة الانتقام»، «قطة على نار»، «ضربة شمس»، «الشيطان يعظ»، «العار»، «حدوتة مصرية»، «سواق الأتوبيس»، «آخر الرجال المحترمين»، «الصعاليك»، « الزمار»، «البحث عن سيد مرزوق»، «دماء على الاسفلت »، «ناجي العلي»، «حدوتة مصرية» و«المصير» وغيرها.. وحتى «بتوقيت القاهرة» فيلمه الأخير الذي لعب بطولته مع القديرة ميرفت أمين قبل رحيله بأشهر قليلة ليختم به حياته السينمائية الحافلة التي امتدت على مدى نصف قرن.

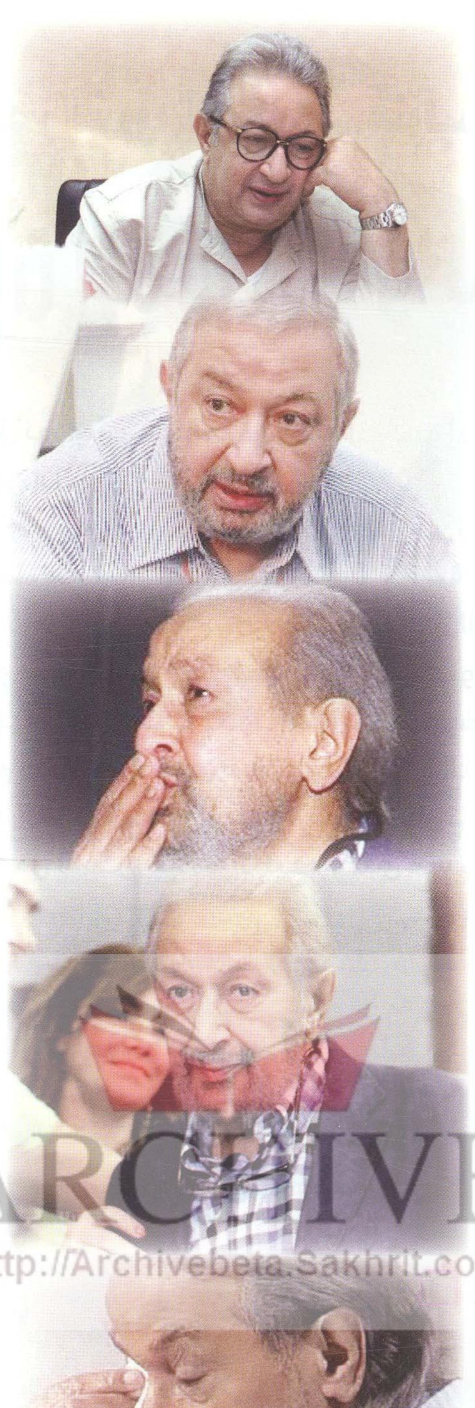
وقد تنوعت أعمال وإبداعات الراحل القدير في مجالات التلفزيون والمسرح ، كما خاض تجارب الإنتاج والإخراج ووصل اجمالي إنتاجه الفني إلى أكثر من 170 فيلما و20 مسلسلا تلفزيونيا منها «عمر بن عبدالعزيز»، «لن أعيش في جلباب أبي»، «الأمير المجهول»، إضافة إلى أعماله المسرحية ومنها «ست الملك»، «الفارس والاسيرة»، «محاكمة الكاهن» «يا مسافر وحدك»، و«الأميرة والصعلوك» غير مشاركاته كمحاضر وعضو لجنة تحكيم في العديد من الملتقيات والمهرجانات السينمائية المصرية والعربية. وأيضا ككاتب عمود في جريدة الأنباء الكويتية في زاوية تحت عنوان «من قلبي وعقلي». وفي اغلب اعماله يسجل له دعمه الكامل للوجوه الجديدة والدفع بمخرجين جدد ليقدموا تجاربهم لأول مرة والحرص على المشاركة في أفلام غير تقليدية من حيث الشكل والموضوع، كذلك تنويع مشاركاته لتتضمن كل انواع الدراما سواء الاجتماعية أو الرومانسية أو البوليسية أو السياسية.

حصل الراحل على العديد من الأوسمة والتكريمات وشهادات التقدير كان منها الدكتوراه الفخرية في الفن والأدب من جامعه «مديل بري» الاميركية المتخصصة في العلوم الإنسانية. كما أهديت له احدى دورات مهرجان الاسكندرية السينمائي وتم تكريمه كفنان قدير عن مجمل أعماله في مهرجان دبي السينمائي الدولي. كل هذا غير حصوله على جائزة أحسن ممثل في أعماله المختلفة أكثر من ثلاثين مرة من أكثر من جمعية سينمائية ومهرجانات مصرية وعربية. كما حصل على جائزة أفضل مخرج في العام 2000 عن فيلمه «العاشقان».

خلال رحلته الفنية كان نور الشريف محبا للكويت كما أحبته الكويت ولم يتأخر في المشاركة في أي حدث فني كويتي كلما دعته الكويت لذلك. فقد شارك في أسبوع السينما الفلسطينية في العام 1982، وشارك في ندوة السينما العربية التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالتعاون مع نادي الكويت للسينما في العام 1995، وهي أول ندوة سينمائية متخصصة تقام في منطقة الخليج. كما شارك وأشرف وحاضر في ورشة متخصصة لفن الممثل أقامها النادي العام تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد قامت الكويت بتكريمه في احتفال كبير في العام 2006 عن مجمل أعماله عن مشواره السينمائي، واصدر لهذه المناسبة كتاب «نور الشريف الفنان والإنسان».

في تاريخ الفنون كل عمل فني هو تعبير عن ذات الفنان الذي يصنعه، يستوي في هذا الفنان الذي يعبر عن قضايا المجتمع اليومية، مع الفنان الذي يعبر عن اكثر الأفكار التجريدية. بل ان الفن يكون أصيلا بقدر ما يكون ذاتيا. والفنان نور الشريف مثل كل الفنانين الكبار كان دائما وعبر 170 فيلما غالبا ما يعبر عن ذاته وإلى حد كبير كانت ملامح البطل تتشكل في سينما نور الشريف عبر التنوع والاختيارات التي تنحاز إلى الإنسان. وإلى حد كبير حاول نور دائما أن يعبر عن نفسه من خلال هذا الفن المحاصر بقوانين السوق التجارية من ناحية، وقوانين الرقابة من ناحية أخرى فنجح أحيانا ولم يوفق أحيانا مثله في ذلك مثل عشرات الفنانين العاملين في السينما في مصر وفي العالم كله وهم قلة نادرة وسط كثرة طاغية من الفنانين الحرفيين الذين يقدمون الأفلام بقوانين السوق وبقوانين الرقابة. وعندما نقول حاول أن يعبر عن نفسه لا نقصد التعبير عن عالمه الداخلي فقط. بل عن علاقته بالعالم والحياة والمجتمع من حوله أيضا. وكما لا ينفصل الشكل عن المضمون، لا ينفصل التعبير الذاتي عن التعبير الاجتماعي.

إن أي مراجعة فنية لسينما نور الشريف وأي مرور على ملامح البطل الذي قدمه في أغلب أعماله، انما هي مراجعة أيضا للتاريخ الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع المصري خلال خمسة عقود. وهي في جزء كبير منها مراجعة أيضا للتاريخ السياسي والاجتماعي للحياة العربية بشكل عام.. وداعا نور الشريف.





نور الشريف مع بعض المشاركين في ورشة فن الممثل التي حاضر فيها في الكويت عام 2006



من كمال عبدالجواد في «قصر الشوق» إلى يحيى في «بتوقيت القاهرة» كتب تاريخه الفني الحافل

نور الشريف.. فنان المواقف والمعارك والمبادئ

ليس من باب المجاملة وصف الراحل نور الشريف بالمبدع المتفرد، فهو أحد أهم النجوم الذين اقتنصوا مكانة خاصة في عقل ووجدان جماهيرهم وبذاكره الفن أيضا.

نور الشريف أو محمد جابر المولود في حي السيدة زينب بالقاهرة في ٨٢ أبريل من العام ٦٤٩١، لم يكن مجرد فنان صاحب موهبة خاصة فحسب، ولكنه كان قادرا وببراعة على التبدل بين أنماط بشرية مختلفة، رافعا راياته على جبهات عدة، تارة كممثل وأخرى كمخرج وثالثة كمكتشف لوجوه عديدة باتت تتصدر المشهد الآن (محمد رياض في «لن أعيش في جلباب أبي»، ومصطفى شعبان ورانيا يوسف في «عائلة الحاج متولي»، حسن الرداد وعمرو يوسف في «سعد الدالي» وغيرهم)، أو كـ «صانع في الحركة السينمائية والفنية»، ليس فقط لكونه سباقا في خوض تجارب فنية جديدة حملت توقيعه سواء كممثل أو كمنتج حرص خلالها على دعم صناع جدد على مستوى الإخراج أو التصوير (قدم للسينما عاطف الطيب، محمد خان، داود عبدالسيد، سمير سيف ومحمد النجار، المصور سعيد الشيمي في تجاربهم الأولى كما شاركهم في تجارب أخرى ظلت علامة فارقة في تاريخ السينما وبالأخص المخرج عاطف الطيب، وعلى مستوى الدراما التلفزيونية قدم المخرج حسني صالح في مسلسل «الرحايا»).

هبة الله يوسف
ناقدة وصحافية - مصر



أيضا كمنتج لم يقبل باستثمار أمواله في مشاريع لا علاقة لها بالفن، كما يفعل البعض، حيث كان من أوائل النجوم الذين قاموا ببناء مجموعة بلاتوهات متعددة الأغراض، إضافة إلى امتلاكه معدات للتصوير السينمائي والفوتوغرافي والتي كان أنجز من خلالها البعض مشاريعهم الفنية وبالأخص مخرجي السينما من الشباب.

بدايات لافتة

عرف نور أو محمد جابر طعم «اليتم» منذ صغره، إذ تربى في كنف عمته وعمه إسماعيل (الذي ظن أنه والده لحين إخبار زملائه في المدرسة له ان اسمه محمد جابر وليس محمد إسماعيل) بحي السيدة زينب بعد رحيل والده، أحبَّ كرة القدم في طفولته وصباه وكان بالفعل أحد أشبال فريق كرة القدم بنادي الزمالك الرياضي، ولولا أن «نداهة الفن» أخذته من الكرة لسطر اسمه من نور على البساط الأخضر.

اتبع نور هواه والتحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وبالفعل كان أول دفعته في العام 1967، فيما بدأ مشواره الاحترافي وهو لايزال طالبا حيث قام بدور صغير في مسرحية «الشوارع الخلفية» مع الفنان سعد أردش حيث ظهر يقول جملتين فقط في المسرحية ليشارك بعدها بعامين مع فرقة مسرح الحكيم في عرض «وابور الطحين» مع المخرج نجيب سرور.

نجاح نور الشريف في «وابور الطحين» دفع المخرج كمال عيد لترشيحه لبطولة رواية شكسبير «روميو وجوليت» بعد اعتذار الفنان كرم مطاوع، غير أن العمل لم ير النور، ولكنه تعرف



نور الشريف وسوسن بدر وأسرة مسلسل «سعد الدالي»

من خلاله على الفنان عادل إمام الذي ربطته به صداقة عمر وأعمال فنية عديدة لاقت نجاحا جماهيريا، كما كان سببا في معرفته بالمخرج حسن الإمام الذي قدمه في دور كمال في فيلم «قصر الشوق» أحد أضلع ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة مجسدا من خلاله دور عمره «كمال عبدالجواد» المثقف الرومانسي وحبه «الأفلاطوني» ونظرته الذاتية للعالم والمحيطين به.

نور الشريف كان أحد أبرز النجوم القادرين على تجسيد المعاناة الداخلية أو بتعبير أدق الأدوار النفسية والتي تتطلب فهما خاصا وخبرة حياتية وقراءة متأنية لتلك الشخصيات التي كانت وستظل علامة في مشواره الفني، مثل دوره في فيلم «السراب» والذي ترجم من خلاله عجزه الجنسي ورفضه للواقع مهما كان جميلا، معبرا وبجدارة عن الهزيمة الداخلية التي تعيش تحت جلودنا وفي أعماقنا، حتى يتمكن هؤلاء من الخلاص عبر «الاتصال» الطبيعي بالواقع ومن ثم بالحياة.

أيضا دوره في مسلسل «أديب» لعميد الأدب العربي طه حسين، راصدا وبحرفية التائه الحائر الممزق بين جذوره في الصعيد وخياله ووجدانه العابر للحدود في «السوربون»، كذلك المراهق المكبوت ولكن «بتفهم جديد» في فيلم «زوجتي والكلب» بطولته مع سعاد حسني ومحمود مرسي والذي كتب من خلاله المخرج سعيد مرزوق شهادة ميلاده الفنية.

هناك أيضا الشاب الوطني المقاتل في «أبناء الصمت» وكيف ساعد من حوله على الإفلات من مرارة الهزيمة ليصنعوا معا لحظة الانتصار الخالدة، أو من تسحقه السلطة فتقتل إنسانيته كما في فيلم «الكرنك» لعلي بدرخان والذي شاركته بطولته سعاد حسني، وهو الدور الذي كان مرشحا له الأسمر الراحل أحمد زكي ولكنه استُبعد لاعتراض منتج العمل عليه، فكان الدور من نصيب نور الشريف.

في لحظة التحول الاجتماعي شارك نور المخرج علي بدرخان وسعاد حسني مجددا فيلمهما المميز «أهل القمة» حيث جسد دور تاجر الشنطة الانتهازي الذي يقتنص من الحياة حقه في الصعود للقمة حتى لو على حساب قلب الهرم الاجتماعي، وهو أيضا تاجر المخدرات في «العار»، والعاشق حتى الوله، الموجوع حتى الذبح في «حبيبي دائما» مع بوسي، وهو نفسه شطا الحجري في «الشيطان يعظ»، وخلف الله في «الرحايا» بخصوصيته وسحره، و«الزمار» الباحث عن الحقيقة في زمن يتعمد طمسها، ما يدفعه إلى أن يتنقل من قرية إلى أخرى ليكشف «المسكوت عنه».

نور هو أيضا رسام الكاريكاتير المشاكس، الثوري المناضل «ناجي العلي»، الفيلم الذي فتح عليه بوابات الهجوم والانتقادات التي وصلت إلى حد التخوين والمحاصرة لموهبته و«رزقه» حيث منعت أعماله من العرض، ورفع اسمه من ترشيحات عديدة «بتعليمات عليا»، وبالفعل ابتعد عنه المخرجون والمنتجون إلا قلة قليلة من أصدقائه (عاطف الطيب وبعض شركائه في الحلم والضمير)، على رغم أنه حينما تحمس للتجربة لم يكن يرغب إلا بتقديم عمل فني يناقش أو بالأحرى يعيد للأذهان مشكلة القضية الفلسطينية بوصفها محور الصراع العربي الصهيوني، وفي الوقت نفسه يرصد سيرة فنان ظل يحلم بالعودة إلى وطنه، فنان كل جريمته أنه آمن بالحرية وكان صوتا لها ودفع حياته ثمنا لها أيضا.

أيقونة

فيلم «سواق الأتوبيس» أحد أبرز المحطات المهمة في مشوار نور الشريف الفني ممثلا ومنتجا أيضا، كما أنه أبرز إنتاج لـ «أفلام الصحبة» تأليفا وإنتاجا (عاطف الطيب وبشير الديك ومحمد خان الذين قلبوا بظهورهم موازين السينما



الحاج عبدالغفور البرعي
في مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي»

المصرية في ثمانينيات القرن الماضي بما قدموه من أعمال وصفها النقاد بالواقعية الجديدة) كما أنه من أبرز الأفلام التي رصدت التحول الاجتماعي في مصر بعد «الانفتاح الاقتصادي» وكيف تصدر المشهد أولئك الذين تبجحوا بلا خجل وأفسدوا الواقع بعدما حولوا كل شيء إلى سلعة لها ثمن، هو أيضا أعيد قراءته مجددا، تحديدا مع ثورة يناير، حيث اعتبره البعض أيقونة مبكرة تنبأت بثورة يناير المجيدة، حيث صرخته الشهيرة في وجه «ولاد الكلب» لصوص هذا الزمان الذين أفسدوا الحياة وقلبوا الموازين الاجتماعية.

كذلك تبقى تجربته مع الراحل يوسف شاهين متفردة، حيث اختاره ليجسد دوره هو شخصيا في «حدوته مصرية»، وعلى رغم ذلك أصر نور على أن تكون له بصمته المميزة على الدور، لم يقبل أن يكون مجرد استنساخ أو بالأحرى «مسخا»، وهو ما تكرر مجددا في تجربتهما الثانية «المصير» حيث قدما قراءة متأنية في حياة وأفكار ابن رشد من وحي لحظة معاصره متشابهة، تحديدا الفهم المغلوط للدين واستخدامه للوصول إلى السلطة.

قدم نور الشريف ما يقرب من 300 عمل فني متنوع، وكان معروفا عنه تأثره بأدواره والشخصيات التي قدمها على الشاشة (معظمها) مثل انحناءه ظهره وطريقة سيره المميزة كما في أديب والتي أثرت عليه في حياته العادية، كذلك عندما قدم شخصية خامس الخلفاء الراشدين عمر بن عبدالعزيز في المسلسل المعروف لاحظ المحيطون به أنه كان يتصرف بأسلوب مفرط في السماحة والعدل وكأنه تقمص الشخصية في الواقع.

المؤكد أن نور كان طاقة لا تكل ولا تمل من العمل والبحث، وكان أكثر نجوم جيله اهتماما برسم

ملامح الشخصية شكلا وموضوعا وبما يتوافق مع طبيعته والأحداث الدرامية، حتى إنه كان يمتلك «كراسات» متعددة يدون فيها كل ما يلفت نظره فيمن يقابلهم حوله، وحينما يعرض عليه أي سيناريو يستدعي من الذاكرة ما سبق أن دونه من ملاحظات تساعده دوما على التميز برسم الملامح الخارجية للشخصية من طريقة المشي والكلام ونظرات العين وغيرها من التفاصيل، ما يفسر لماذا وصفه البعض بـ «اخطبوط تمثيل» لكونه نجح في تقديم أشكال فنية متعددة وترك بصماته المختلفة على الكثير من الأدوار.

أشكال وأنماط

دخول نور الشريف دائرة الإنتاج لم يكن بهدف البحث كممثل عن أدوار جديدة فحسب، ولكنه كان باحثا كفنان عن أشكال وأنماط فنية واجتماعية مختلفة، كذلك تجارب جديدة تبحر بعيدا عن السائد والمتداول حينها، بل إن بعضها كان الشرارة الأولى التي فتحت الباب لتجارب تالية، مثل تجربته مع محمد خان في فيلم «ضربه شمس» والذي كتب من خلاله المخرج محمد خان شهادة ميلاده الفنية ولأول مرة، حيث كانت المرة الأولى التي تخرج فيها كاميرات السينما من البلاتوهات إلى الشارع حيث دار معظم أحداث الفيلم.

أيضا فيلم «دائرة الانتقام» تجربة أخرى كانت لافتة حينها (قدم من خلاله ولأول مرة أيضا المخرج سمير سيف) أحد أبرز أفلام الإثارة والحركة وعلى رغم ذلك قدم نور من خلاله شخصية البطل الرومانسي الذي يتبنى قيما خاصة تجسد معنى العدالة التي يريدها لحياته، لذلك فهو يقتل المتآمرين عليه الواحد تلو الآخر رافضا أي إغراءات قد تمثل قيمة في حياة البشر مثل المال.

«قطة على نار» تجربة أخرى لافتة في مشواره كمنتج وكممثل أيضا، وأحد الأدوار المهمة التي أكدت قدرته على رصد المعاناة النفسية، فيما واصل دوره كمنتج بأعمال مهمة مثل «زمن حاتم زهران» (أول وأهم أفلام المخرج محمد النجار)، «الزمار» و«آخر الرجال المحترمين» و«الغيرة القاتلة» (أول أفلام المخرج عاطف الطيب)، وأخيرا «العاشقان» أول أفلام نور الشريف كمخرج سينمائي وليس فقط كممثل وكمنتج.

المؤكد أن مخزون نور الشريف العامر من الحياة والبشر ساعده في تجسيد أدوار يعلو فيها صراع الإنسان المسحوق والذي يحارب من أجل دوره الذي يستحقه في الحياة، كما في «الصعاليك» للمخرج داود عبد السيد والذي شاركه بطولته محمود عبدالعزيز ويسرا حيث صعد المهمشون من أسفل السافلين إلى القمة.

أيضا أغلب أدواره عبرت عن ناسه ومجتمعه من دون الوقوع في فخ النمطية، حمل همومهم كما



مع منى زكي وصلاح عبدالله في فيلم «دم الغزال»



مسلسل «عرفة البحر»



مع طارق لطفي في فيلم «دماء على الأسفلت»



مع عماد حمدي في فيلم «سواق الأتوبيس»

حمل ملامحهم، راصدا أحلامهم واحباطاتهم أيضا، كما رصدت هذه الأدوار العلاقات بين البشر مثل مسلسلات «عائلة الحاج متولي» و«لن أعيش في جلباب أبي»، و«العطار والسبع بنات»، ومثل أفلام «عفريت النهار»، «كروانة» وحتى «غريب في بيتي» وغيرها من الأعمال التي وصفها البعض بالتجارية ولكنها كانت وبلا شك نبضا وحياة ترصد حكايات بشر يعيشون بيننا.

الأدب والسينما في مشوار نور الشريف حاضر وبقوه بدءا بـ «الثلاثية، السراب، زوجتي والكلب، بئر الحرمان، الإخوة الأعداء، قلب الليل» وحتى على مستوى الدراما كان يعشق أن تستمد أعماله من الأدب أيضا مثل «لن أعيش في جلباب أبي»، «عصفور الشرق»، «بيت القاضي» وغيرها.

ملامح

على رغم أن خبر انفصال «روميو وجوليت» السينما المصرية، العاشقان نور الشريف وبوسي كان صدمة كبيرة ليس فقط على مستوى الجماهير التي عشقت قصة ارتباطهما، ولكن على مستوى أصدقائهما وزملائهما من النجوم الذين رأوا فيهما نموذجا لإمكانية نجاح واستقرار «زواج الفنانين» في مقابل الصورة التقليدية عن «الزواج الهوائي» و«الطلاق السريع»، فإن خبر استئناف زواجهما بعد توقف دام 9 أعوام كامله لم يفاجئ الجماهير أيضا لاعتيادهم رؤيتهما معا طوال هذه السنوات، سواء في الاحتفاليات الفنية العامة، أو في التجمعات الخاصة، أو خلال محنة المرض التي أصابت عائلة «العاشقان» ودفعتهم للتكاتف لتجاوز ما تعرضوا له.

على الرغم من أن المرض أبعده عن الفن قهرا لا

اختيارا بالأخص في سنواته الأخيرة، فإنه كان يكسر الحصار بين الحين والآخر كان آخرها دوره بفيلم «بتوقيت القاهرة» للمخرج أمير رمسيس الذي نجح في إعادته لأفيش السينما منفردا بمشاركة رفيقة دربه الفني وصديقته الفنانة ميرفت أمين، وذلك بعد مشاركات داعمة لنجوم شباب كما في «مسجون ترانزيت» مع أحمد عز، الأمر الذي شجع العديد من نجوم جيله على مشاركة الشباب أعمالهم الفنية.

حصد نور العديد من الجوائز والتكريم خلال مشواره الفني من بينها جائزة عن دوره في أفلام «قصر الشوق»، «قطة على نار»، «الكرنك»، «حدوتة مصرية»، «الطاووس»، «مع سبق الاصرار»، «أهل القمة»، «عيون الصقر»، كما حصد جائزة التمثيل الأولى من مهرجان جمعية الفيلم السنوي للسينما المصرية وذلك في الفترة من 75 حتى 1992 أي لأكثر من عشر سنوات متتالية، ومن أبرز هذه الأفلام التي نال عنها جوائز فيلم «ضاع العمر يا ولدي»، «حبيبي دائمًا»، «الكرنك»، «العار»، «أهل القمة»، و«الشيطان يعظ»، الذي حصل عنه على جائزتين، كما نال جائزة من مهرجان نيودلهي عن فيلم «سواق الأتوبيس»، وجائزة أحسن ممثل عن دوره في فيلم «ليلة ساخنة» في مهرجان القاهرة السينمائي عام 1995، وجائزة أحسن ممثل عن فيلم «أولى ثانوي» من مهرجان الإسكندرية العام 1999.

أما عن آخر تكريم ناله فكان من مهرجان نانت «القارات الثلاثة» والذي أقيم في مدينة نانت (غرب فرنسا) في الفترة من 20 الى 27 نوفمبر الماضي وعرض لنور الشريف عددا من أبرز أفلامه في تظاهرة خاصة حضرها بنفسه من بينها «حدوته مصرية» ليوسف شاهين و«العار» لعلي عبدالخالق و«ليلة ساخنة» و«ضربة شمس» للراحل عاطف الطيب.

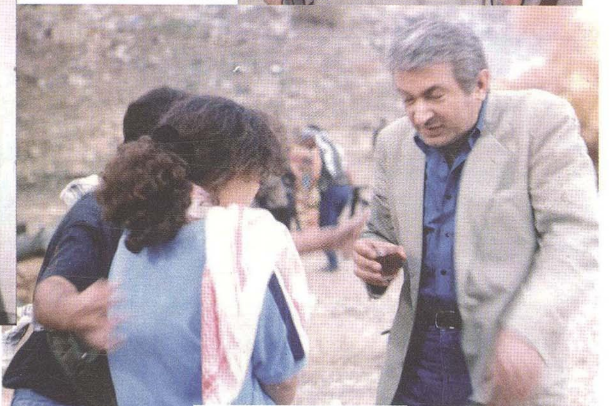
المشهد الأخير

حرص عدد كبير من النجوم والجماهير على مشاركة نجمهم المحبب لحظاته الأخيرة، وحتى وداعه لمثواه الأخير، حيث ظهر ولأول مرة الفنان عادل إمام، كذلك النجوم محمود ياسين، محمود عبدالعزيز، يحيى الفخراني، عزت العلايلي، أحمد بدير ومن النجوم الشابة حسن الرداد، عمرو يوسف وماجد المصري، محمد رمضان، أحمد السقا، مجدى كامل وزوجته مها أحمد، أحمد رزق، رجاء الجداوي، ميرفت أمين، ليلي علوي، دلال عبدالعزيز، هالة فاخر، منى عبدالغني وعدد كبير من النجوم والنجمات، فيما ظهرت زوجته بوسي في حالة من الانهيار والاعياء هي وابنتاهما مي وسارة، ليقدم نور آخر مشهد في مشوار حياته.


مع حسن الرداد في مسلسل «سعد الدالي»

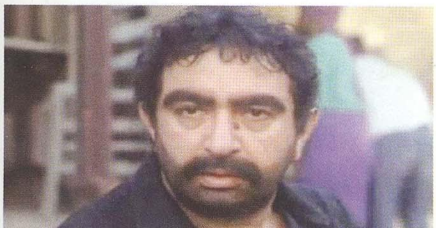



مع نورا في فيلم «ضربة شمس»


فيلم «ناجي العلي»


مع عبدالسلام محمد في فيلم «دائرة الانتقام»

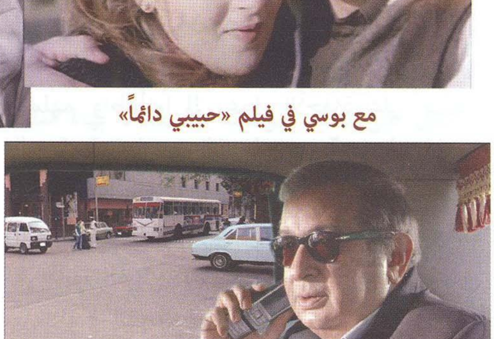

مع سعاد حسني في فيلم «غريب في بيتي»


في فيلم «الصعود إلى القمة»


في مشهد من مسلسل «خلف الله»


مع بوسي في فيلم «حبيبي دائماً»


في مشهد من فيلم «مسجون ترانزيت»





ساهم في صنع تاريخ وطنه الفني قبل أن يصنع مجده الشخصي

نور الشريف .. رجل الأقدار

لم تكن المرة الأولى التي يدخل فيها نور الشريف إلى الغرفة ١٢، بالدور الثاني من مستشفى الصفا في منطقة المهندسين بالقاهرة، حيث اعتاد في عامه الأخير أن يتردد عليها كثيرا، حتى أطلق عليها العاملون في المستشفى اسم «جناح نور الشريف»، غير أنه عندما زارها هذه المرة، لم يكن يدرك أنها ستكون الزيارة الأخيرة، قبل أن يغادرها بلا عودة، ليقضي الساعات الأخيرة في غرفة الرعاية الفائقة.

ماهر زهدي
ناقد- مصر



كانت الساعات الأخيرة التي قضاها في العناية الفائقة، أصعب وأطول ساعات مرت بحياته، وفيما هو بين اليقظة والغيبوبة، وبينما راح الأطباء يصلونه بأنابيب وخراطيم الأجهزة، ارتسمت على وجهه المجهد الشاحب ابتسامة قصيرة، قفزت معها إلى ذهنه لقطات للطفل «يحيى شكري مراد» في فيلم «حدوتة مصرية» عام 1982، الذي أجرى من خلاله مخرجه يوسف شاهين وقائع محاكمة «تخيلية» داخل قفصه الصدري، فيما يجري له الأطباء جراحة في القلب، على أثر تجربته المرضية في أثناء تصوير فيلم «العصفور».

خلال المحاكمة في فيلم «حدوتة مصرية» وقف «يحيى»، سواء المخرج الذي جسده نور الشريف، أو الطفل الصغير، موقف الخصم، وراح يستدعي كثيرا من ذكريات ماضيه مع أسرته، يحاكمهم ويحاكمونه، بدءا من الطفولة ومرورا بالمراهقة، ثم بدايته السينمائية، ونجاحاته وإخفاقاته، وصولا إلى حكاية غرامه بمن أصبحت زوجته فيما بعد.

بمجرد أن انتهى الأطباء وطاقم التمريض من عملهم واطمأنوا إلى عمل الأجهزة على جسده النحيل، استعار نور الشريف تجربة يوسف شاهين في «حدوتة مصرية»، وخلال ثوان عاد بالذاكرة إلى اليوم الأول الذي التحق فيه بالمدرسة، حينما وقف في طابور الصباح، بينما معلمه ينادي عليه ليلتحق بزملائه في الفصل، وهو لا يرد:

> محمد جابر محمد عبدالله... محمد جابر محمد عبدالله... انت يا ابني مش سامع اسمك؟

- مين؟ أنا يا أستاذ؟

> أيوه أنت... أمال أنا... مش اسمك محمد جابر محمد عبدالله؟

- لا يا أستاذ... اسمي نور إسماعيل!

> نور إسماعيل إزاي انت جبت الاسم ده منين؟

- دا اسمي يا أستاذ من زمان... نور إسماعيل محمد عبدالله.

> زمان! انت زمانك كله قد إيه؟ لا غلط يا حبيبي... انت اسمك في الورق اللي قدامي محمد جابر محمد عبدالله... ويلا اتفضل على فصلك اللي هناك ده.

السبت 20 سبتمبر 1952، في هذا اليوم تحديدا، وبعد أقل من شهرين من قيام ثورة 23 يوليو 1952، التحق الطفل نور إسماعيل بالمدرسة الابتدائية، ليكتشف أن اسمه الحقيقي في الأوراق الرسمية هو «محمد»، وأن والده هو الراحل «جابر محمد عبدالله».

فقد شاء القدر أن ينشأ الطفل محمد جابر يتيما، بعد أن رحل والده عن عمر يناهز 26 عاما، قبل أن يكمل «محمد» عامه الأول، وزواج والدته من آخر، فتولى عمه إسماعيل تربيته هو وشقيقته «عواطف»، ولأن جده لوالده أراد أن يعوضه حنان الأب، راح يدلله باسم «نور»، فاعتبره الطفل اسمه الحقيقي، وأضاف إليه اسم من شعر بأنه والده، عمه «إسماعيل» النموذج الأسطوري للحنان والحب، والتضحية وإنكار الذات.

على الرغم من إدراكه اسمه الحقيقي، وتعوده عليه، فإنه ظل عاشقا لاسم «نور»، يسعد عندما يناديه به أفراد أسرته في البيت، وأقرانه في الحي، فقد نشأ في كنف عقيلة بيت النبوة، السيدة زينب بنت الإمام علي، رضي الله عنهما، حيث عاش في بيت العائلة، الذي يبتعد خطوات عن المقام الشريف.

تربى نور طفلا يتيما منطويا خجولا، يفضل أن ينفرد بنفسه، لا يجالس أقرانه كثيرا، غير أنه وجد نفسه منجذبا بشكل غير طبيعي للسينما، لم يكن يمر يوم دون دخول السينما، حيث يكتظ الحي بدور عرض الدرجة الثالثة، تلك التي تعرض ثلاثة أفلام في «بروجرام» واحد، بل ويبقى نور، على الرغم من مغادرة زملائه دار العرض، ليشاهد إعادة الفيلم الأول، فتعلق قلبه بهذا العالم الساحر، ومن يتحرك أمامه من نجوم، فأحب فريد شوقي وزكي رستم، غير أنه كان مولعا بالفنان عبدالمنعم إبراهيم، بمجرد أن يراه في أي من أعماله، حتى يخرج بعدها ليقلده أمام زملائه وأهله، وإن كانت شقيقته «عواطف» هي جمهوره الأول الذي يشجعه ويشد من أزره، حتى ظهرت عليه بوادر الموهبة وهو لايزال في المرحلة الإعدادية، عندما تفجرت طاقاته الفنية من فوق خشبة مسرح مدرسة «بنبا قادن الإعدادية» ليلفت أنظار الجميع بثقته بنفسه، وإتقانه مخارج الحروف، والحديث من دون أخطاء، ومع التصفيق الذي ناله شعر نور بأنه أصبح نجما، ومنذ ذلك التوقيت فكر في أن يكون ممثلا، خاصة بعد أن وجد من يشجعونه على الاستمرار، وفي مقدمهم مدرس التربية البدنية «حمدي فريد» الذي كان يدرس في الوقت نفسه في القسم الليلي بمعهد التمثيل، والأستاذ عبدالعزيز شحاتة، مدرس الدراسات الاجتماعية، فضلا عن خاله شعيب، رئيس قسم التمثيل في مدرسة محمد علي الإعدادية، الذي لاحظ ولع نور بالتمثيل، فضمه إلى الفريق الذي يقوم بتدريبه، بل وصل الأمر إلى أن خاله شعيب كان يكتب ويخرج بعض العروض المسرحية، ليقدمها لأبناء «حي الخليفة» مستخدما «العربات الكارو» كخشبة مسرح، يقدمون فوقها عروضهم المسرحية لجمهورهم من أبناء وسكان الحي، الذين كانوا يستقبلون ظهور نور بالتصفيق والصفير، حتى شعر بأنه أحد هؤلاء النجوم الكبار الذين يظهرون أمامه فوق شاشة السينما، لكن كيف يصل إليهم؟ وما السبل إلى هذه الشاشة؟

عرف نور أنه لا سبيل إلى ذلك إلا عبر الطرق الشرعية لدراسة التمثيل في معهد التمثيل، فقرر أن يسأل أستاذه «حمدي فريد»، فمن المؤكد أنه يعرف جميع التفاصيل إلى هذا العالم، باعتباره أحد الدارسين في المعهد:

> معهد التمثيل كده مرة واحدة؟

- دي أمنيتي يا أستاذ حمدي.

> ما قلناش حاجة... بس علشان تدخل معهد التمثيل لازم الأول تاخد البكالوريا... وبعدين نفرض أنك دخلت هتطلع بعد كده تشتغل إيه؟

- ممثل.

> ممثل! انت فاهم إن دي شغلانة... يا ابني التمثيل ما بيأكلش عيش... عندك أنا أهو بمثّل من





سنين وبادرس في معهد التمثيل... وأنا اللي بصرف على التمثيل من شغلي في المدرسة.

- أمال الممثلين اللي بنشوفهم في السيما زي فريد شوقي وشكري سرحان ورشدي أباظة وزكي رستم وصلوا كده إزاي؟!

> دي يا ابني حظوظ وأرزاق... وما ينفعش الواحد يربط مستقبله بضربة حظ يستناها... انت تدخل كلية محترمة تتخرج وتشتغل محاسب ولا مهندس... وفي نفس الوقت ممكن تمارس هوايتك في التمثيل برضه من وقت للتاني... لكن تشتغل ممثل بس... يبقى هتشحت إن شاء الله.

على الرغم من نصائح الأستاذ حمدي بعدم اتخاذ التمثيل مهنة له، إلا أنه كان مؤمنا بضرورة عدم التخلي عن ممارسة هوايته، ولم يكن يدرك أنه يعمل على تأكيد موهبته والتمسك بها، عندما أسند إليه دور «مستشار كليبر»، أحد قواد الحملة الفرنسية في مسرحية «مصرع كليبر»، وعلى الرغم من براعته في الدور وفي كل الأدوار التي يشارك فيها على المسرح المدرسي، فإن ذلك كله لم يكن ليسمح له بأن يفكر في أن يتخذ من التمثيل مهنة له، فقرر «نور» أن يبحث عن تحقيق ذاته في مجال آخر، فلم يكن هناك سوى كرة القدم، التي عشقها وبرع



فيها، ومارسها طويلا في حواري وشوارع «حي الخليفة»، حتى نصحه بعض زملائه بالتقدم معهم لاختبارات نادي «الزمالك»، غير أن المفاجأة كانت أنه الوحيد الذي تم قبوله من بينهم، لينضم إلى فريق أشبال الزمالك مع حمادة إمام وطه بصري ونبيل نصير وعلي محسن وغيرهم، وخلال ثلاث سنوات أصبح مؤهلا للانضمام للفريق الأساسي، لكن بمجرد حصوله على الثانوية العامة، داعبه الأمل مجددا بالالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، الأمر الذي قوبل برفض شديد من الأسرة، ونزولا على رغبتهم، التحق بكلية التجارة، غير أنه لم يطق البقاء بها أكثر من عام واحد، فلم يجد نفسه في لغة الحسابات والأرقام، فقرر على الفور ترك الكلية رغم اعتراض الأسرة، والتحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ويفتح له الطريق أساتذته في المعهد، فرشحه المخرج والفنان سعد أردش للعمل معه في دور صغير في مسرحية «الشوارع الخلفية»، خاصة أنه اجتاز الدراسة في المعهد بامتياز مع مرتبة الشرف، ليصبح أمر اتخاذه التمثيل مهنة له أمرا واقعا، على الرغم من تأهله للبقاء في سلك التدريس بالمعهد، إلا أنه أرجأ الموافقة على عمله معيدا بالمعهد ليحقق حلمه في التمثيل، ليثبت عكس نظرية الأستاذ «حمدي فريد» مدرسه بالمرحلة الإعدادية، عندما رشحه أستاذه بالمعهد، المخرج والفنان نبيل الألفي، للمخرج كمال عيد ليمثل في مسرحية «روميو وجولييت»، ووقع معه عقدا بمبلغ مائة وخمسين جنيها، فطار فرحا، خاصة أن مقدم أجره خمسون جنيها، يمثل راتب أربعة أشهر من أجر أستاذه حمدي فريد، غير أنه كان عليه أن يختار اسما فنيا، ولأنه عشق اسم «نور» طوال حياته، قرر الإبقاء عليه، وبقي النصف الثاني من الاسم، الذي كان من اختيار شقيقته «عواطف» التي كانت تعشق الفنان عمر الشريف، الذي اتجه وقتذاك إلى العالمية، وحقق نجاحات كبيرة في هوليوود، فاختارت عواطف النصف الثاني من اسمه تيمنا به، عل شقيقها ينال الشهرة والنجاح أنفسهما اللذين حققهما عمر، ليصبح محمد جابر منذ ذلك اليوم «نور الشريف»، لكن الأقدار شاءت أن تتوقف المسرحية، وحالت

المشاكل دون ظهورها إلى النور إلى الأبد، فأصاب الإحباط نور، وعاد يتذكر مقولة أستاذة حمدي فريد: «التمثيل ما بيأكلش عيش».

قرر نور الموافقة، من دون تردد، على عمله معيدا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، لكن قبل أن يغلبه اليأس والاستسلام فوجئ بصديقه عادل إمام الذي قدمه للمخرج حسن الإمام، الذي كان يستعد لإخراج الجزء الثاني من ثلاثية نجيب محفوظ، ليختاره لدور «كمال ابن السيد أحمد عبدالجواد» في فيلم «بين القصرين»، وفي اليوم الأول للتصوير، وبعد أن دخل نور الشريف في إيهام الشخصية شكلا وموضوعا، وقبل أن تدور الكاميرا، أمسك المخرج حسن الإمام بكتفه، ليلقنه أول درس في التمثيل أمام كاميرا السينما:

> قولي يا نور قريت دورك كويس؟!

- لأ يا أستاذ... أنا قريت الفيلم كله... كل الأدوار... حتى أدوار العوالم حفظتها.

> طب عال أوي... بس أنا عايز أقولك على حاجة تحطها حلقة في ودنك!

- اتفضل يا أستاذ.

> أنا عارف إنك خريج معهد التمثيل... والأول على دفعتك كمان... يعني ممثل مسرحي «عنتيل».

- دي شهادة أعتز بيها يا أستاذ.

> ده كلام كويس... بس أنا بقى عايزك تنسى التمثيل على المسرح.

- مش فاهم تقصد إيه حضرتك.

> التمثيل على المسرح شيء جميل ومحترم... بس الوقوف قدام كاميرا السينما حاجة تانية... أنا عايز كل كلمة تنطق بيها قدام الكاميرا تبان على وشك قبل ما تنطق بيها، مش مهم تحفظ النص بالضبط... لأن مفيش هنا ملقن هيلحقك بالنص... قول المعنى اللي في النص... لكن كل كلمة لازم يبان أثرها على وشك... لأن الكاميرا بتجيب أدق التفاصيل.

حفظ نور الدرس، واجتهد في الدور، حتى إنه نال عنه شهادة تقدير، لتكون أول جائزة عن أول أدواره السينمائية، التي لم تنقطع منذ ذلك الوقت، حيث توالى بعده العديد من الأدوار، غير أنها لم تكن تلك الأدوار التي توقعها بعد نجاح «بين القصرين»، كلها أدوار في الظل، ولم تظهر موهبته كما يستحق، إلى أن جاءه فيلم «السراب» الذي قدمه باقتدار، فأشاد به النقاد، ليبدأ اسم نور الشريف يلمع في الصحف الفنية، وشعر نور وقتها بأنه بدأ يضع قدمه على الطريق الصحيح.

شاءت الأقدار أن يبدأ نور الشريف رحلته مع السينما عام 1967 مع عمالقة الفن في التمثيل والتأليف والإخراج، بداية بدور «كمال عبدالجواد» مع المخرج الكبير حسن الإمام، في فيلم «بين القصرين»، عن رائعة الكاتب العالمي نجيب محفوظ، ووسط كوكبة من النجوم منهم



مع أشرف عبدالغفور ووجدي العربي في «عمر بن عبدالعزيز»



نادية لطفي ويحيى شاهين وعبدالمنعم إبراهيم، ليقدم بعده أفلام «بنت من البنات» 1968، «زوجة بلا رجل»، و«نادية»، و«بئر الحرمان» عام 1969، ثم فيلم «المرايا» عام 1970، وهو العام نفسه الذي شهد إسناد أول بطولة مطلقة له في فيلم «السراب»، من إنتاج وتمثيل القديرة ماجدة الصباحي، وإخراج أنور الشناوي، الأمر الذي جعل المخرج محمد فاضل يطلب منه أن يشارك في بطولة المسلسل التلفزيوني «القاهرة والناس» أمام أشرف عبدالغفور، ومحمود ياسين، وصفية العمري، وفاروق يوسف، وفاطمة مظهر، وليلى طاهر، وكريمة مختار، وشهيرة، وحمدي أحمد، وغيرهم كثيرون، من زملاء جيله، غير أنه فوجئ في تصوير إحدى الحلقات بصاحبة الوجه الملائكي الفنانة الشابة صافيناز قدري، التي اختارت لها اسما فنيا «بوسي»، والتي سبق أن شاهدها وهي طفلة تمثل في الحلقات التلفزيونية «بندق ولوزة»، وتمنى وقتها أن يتزوج من فتاة مثلها، لكن من أين له بمثلها؟ دار ذلك في رأسه وقتها، حتى رآها أمام عينيه وجها لوجه، ليس هذا فقط، بل ستجمعهما عدة مشاهد معا في حلقة واحدة.

وُلد الحب في قلب نور أولا، ويوما بعد يوم تسرب إلى قلب بوسي، وبدآ في تبادل النظرات والابتسامات، أحب كل منهما الآخر من دون أن يبوح أي منهما بحبه للآخر، ومن دون أن يلاحظ العاملون معهما في المسلسل، حتى كان ذلك اليوم الذي سيجمعهما مشهد طويل معا في المسلسل، حيث كان تصوير الحلقة يتم مرة واحدة من دون توقف، لأنه لم يكن هناك مونتاج وتقطيع مشاهد، فإذا ما حدث خطأ، ولو في الدقيقة الأخيرة من المسلسل، يتم إعادة ما تم تصويره مجددا.

بدأ تصوير الحلقة، كان من المفترض أن يبدأ نور بالحوار، ثم ترد بوسي، غير أن نور مجرد أن وقف أمام بوسي تلعثم ونسي الحوار المكتوب، فصاح المخرج محمد فاضل: «ستوب»، سمع جميع من في البلاتوه كلمة المخرج وتوقف الجميع، وبدأوا يستعدون لإعادة الحلقة من بدايتها، غير أن نور وبوسي لم يسمعا كلمة المخرج، ولم يتوقفا، وراحا يرتجلان حوارا خاصا بهما، يعبر عن مشاعرهما الحقيقية، وليس مشاعر الشخصيتين اللتين يجسدانهما:

> تعرفي إن صورتك مطبوعة في خيالي من يوم ما شوفتك وانت لسه كتكوتة صغيرة في برنامج «بندق ولوزة».

- مطبوعة في خيالك؟

> ده في الأول بس... لكن بعد كده طبعت منها

نص دستة، واحدة في خيالي، والتانية في عقلي، والتالتة في قلبي، والرابعة في...

- بس بس... إيه كل ده... هي الصور دي ببلاش ولا إيه؟

> لأ طبعا... دي أغلى وأهم صور في حياتي... بس بعد كده استغنيت عنها كلها.

- كده أوام بعد ما كانت أغلى صور عندك؟!

> لأن القدر بعتلي الأصل... وماكنتش مصدق أن القدر ممكن يكون حنين أوي عليّ كده بعد ما عاندني سنين طويلة... بعتلي أهم هدية في حياتي.

قبل أن يستغرق نور وبوسي في الحوار الخاص بهما، قاطعهما المخرج محمد فاضل ليعيدهما مجددا إلى أرض البلاتوه، لكن بعد أن افتضح أمرهما أمام كل من في الاستديو.

تمكن الحب من قلبيهما، غير أن أسرة بوسي رفضت قبول هذا الحب، وفضلت عليه ثريا عربيا، في الوقت الذي سافر نور إلى لبنان لتصوير مشاهد أحد أفلامه هناك، غير أنه بمجرد أن أخبرته بوسي ترك الفيلم وتحمل تبعات ذلك من أجل إنقاذ حبه، لينجح بعد عدة مغامرات في الفوز بحبيبة العمر.

كان زواج نور الشريف من بوسي دافعا قويا وتحديا كبيرا ليثبت ذاته للجميع، فاجتهد، ليثبت لنفسه أولا أنه جدير بهذا الحب، حيث بدأ مع سنوات الزواج الأولى رحلته مع أدوار البطولة في السينما، وسط جيل من العمالقة، سواء في التأليف أو الإخراج، أو التمثيل، ويرسخ نفسه كاسم واعد في أدوار «فتى الشاشة الأول»، جنبا إلى جنب مع أسماء أخرى، مثل عادل إمام ومحمود ياسين وحسين فهمي وغيرهم، فقدم بعده أفلام: شباب في العاصفة، ثم تشرق الشمس، المتعة والعذاب، وزوجتي والكلب (عام 1971). وكلمة شرف، الحاجز، من البيت للمدرسة، والخوف (عام 1972)، وهو العام نفسه الذي قدم فيه «السكرية» (الجزء الثالث من «ثلاثية نجيب محفوظ»)، ليبدأ بعدها مرحلة اختياره أدواره، ومع منتصف سبعينيات القرن الماضي، وبعد أن امتلك نور الشريف قرار اختيار ما يناسبه من أدوار، تنبه إلى أهمية دوره كفنان له خلفية سياسية وثقافية خاصة، وضرورة توظيف ذلك من أجل المساهمة في بناء المجتمع، وعدم الاكتفاء بدور السينما الترفيهي، وإن لم يغفل هذا الدور، فعلى مدار تاريخ نور الشريف، وبعيدا عن مساندته العديد من المخرجين ممن عمل معهم ومد لهم العون في بداية مشوارهم، وأعطاهم الفرصة كاملة، بداية من المخرج عاطف الطيب، منذ عملهما معا في فيلم «الغيرة القاتلة»، ومرورا بكل تاريخهما حتى رحيل عاطف الطيب، ثم تقديمه عددا كبيرا من المخرجين منهم محمد خان، ومحمد النجار، وسمير سيف، وصولا إلى آخر أعمال نور فيلم «بتوقيت القاهرة» الذي منح فيه


فيلم «المصير»


مسلسل «رجل الأقدار»


فيلم «الزمار»

الفرصة لمخرجه الشاب أمير رمسيس، لكن تبقى في رحلة نور الشريف محطات فنية مهمة، مع عدد من المخرجين الذين عمل معهم، ربما يأتي في مقدمهم الراحل عاطف الطيب، باعتباره أكثر أبناء هذا الجيل عملا مع نور الشريف، إذ قدما معا 9 أفلام، منذ مساندة نور لعاطف في فيلمه الأول «الغيرة القاتلة»، مرورا بقنبلتهما السينمائية الأهم على الإطلاق في «سواق الاتوبيس» عام 1983، و«الزمار» عام 1985، ثم «ضربة معلم» عام 1987، وفيلم «قلب الليل» الذي يمثل إحدى أكثر المحاولات طموحا لتقديم أفكار نجيب محفوظ الفلسفية من خلال السينما التي ينشدونها، وعكسهم فكرة الرواية التي تحمل الاسم نفسه، كما لا يمكن إغفال فيلمهما المثير للجدل «ناجي العلي» عام 1991، وما تحمله نور الشريف بسببه من حرب شرسة كادت تقضي على تاريخه الفني، مثلما تعرض لتلك الحملة الشرسة بعد مسلسله «متخافوش» الذي حاول فيه فضح المخططات الصهيونية. كما قدم مع الطيب أيضا فيلمهما المهم «ليلة ساخنة» عام 1995، الذي حصد خلاله نور كثيرا من النجاح النقدي والجماهيري وقتها، توج في النهاية بحصوله على جائزة أحسن ممثل في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي.

أما المحطة الثانية الأهم في حياة نور الفنية فكانت من خلال عمله مع المخرج العالمي يوسف شاهين، الذي شهد أعمالا مهمة بحجم «العصفور» عام 1972، ثم بعده بعشر سنوات التقيا معا مجددا في فيم «حدوتة مصرية» عام 1982، الذي تناول فيه يوسف شاهين جزءا كبيرا من سيرته الذاتية، وجسد نور الشريف شخصيته في الفيلم، وانتهاء بفيلم «المصير» 1996، الذي التقيا فيه بعد 12 عاما، وقدما فيه جزءا من سيرة الفيلسوف العربي «ابن رشد».

كانت المحطة الثالثة المهمة في رحلة نور الفنية، تلك التي حاول خلالها رصد مساوئ مرحلة الانفتاح الاقتصادي، بداية من فيلم «أهل القمة» 1981، أمام الراحلة سعاد حسني، ومن إخراج علي بدرخان، أحد أهم الأفلام، وربما أهمها على الإطلاق، التي تناولت مرحلة الانفتاح الاقتصادي وما جره على البلد من كوارث اقتصادية واجتماعية، كذلك «سواق الأتوبيس» 1982، التجربة الأهم في حياة نور، وكذلك مخرجه عاطف الطيب، وفيلم «الصعاليك» 1985، مع المخرج داود عبد السيد، وكذلك «زمن حاتم زهران» 1987، مع المخرج محمد النجار، ثم «كتيبة الإعدام» 1989، مع عاطف الطيب أيضا، وفيلم «البحث عن سيد مرزوق» عام 1990، سيناريو وإخراج داود عبد السيد، والمدهش في الأمر أن مخرجي هذه الأفلام، كانت فرصتهم الأولى الأهم، تلك التي منحها لهم نور الشريف، بجرأة يحسد عليها، في وقت كان يحرص فيه كل النجوم على الاعتماد على كبار المخرجين، وعلى الرغم من أهمية هذه الأفلام وتصدرها تاريخ نور الشريف، فإنها لم تكن الوحيدة دون غيرها في تاريخه الحافل بالأعمال المهمة، باستثناءات قد لا تذكر، ليقدم عبر تاريخه السينمائي ما يقرب من 175 فيلما سينمائيا، شكلت أغلبها محطات رئيسية، ليس في تاريخ نور فقط، بل أيضا في تاريخ السينما المصرية والعربية، عبر أعمال وشخصيات لا تنسى، حفرت في ذاكرة المشاهد العربي، كان الاختلاف أهم سماتها: زوجتي والكلب، الغيرة القاتلة، دماء على الأسفلت، كتيبة الإعدام، الكلام في الممنوع، عفريت النهار، عيش الغراب، الهروب إلى القمة، الزمن والكلاب، ليلة ساخنة، 131 أشغال، لهيب الانتقام، أقوى الرجال، عيون الصقر، لعبة الانتقام، ليل وخونة، الظالم والمظلوم، كل هذا الحب، جري الوحوش، العار، الوحل، السكاكيني، أجراس الخطر، الطاووس، الذئاب، غريب في بيتي، لن أغفر أبدا، وضربة شمس... وغيرها العديد من الأدوار التي لم يكن من بينها من يشبه الآخر، فحافظ على مكانته في قلوب جماهيره، حيث قدم لهم جميع الأدوار باقتدار: الشاب المستهتر، والرجل الناضج، والرومانسي، والمتظاهر، والثائر، والسارق، والمنتقم، والأستاذ الجامعي، والجندي، والخائن، واللص، والمصور الصحافي، ولاعب الكرة، والأب الملتزم، والرجل العصامي»، إضافة

إلى الشخصيات التاريخية وسيرة حياة المشاهير، وأدواره الثرية في الأعمال المأخوذة عن روايات عالمية، فأصبح يمتلك مكتبة ضخمة من الأعمال المتميزة، التي حرص على اختيارها بعناية فائقة منذ بدايته الفنية، وحتى تألقه ووصوله إلى أعلى المراتب، ما جعل النقاد والسينمائيين يعتبرونه أحد أهم الفنانين في تاريخ السينما المصرية والعربية.

لم يقتصر دور نور الشريف على بطولته عشرات الأفلام فقط، بل ظل طوال الوقت يحلم بالجلوس على كرسي المخرج، فقرر أن يخوض التجربة أولا من خلال المسرح، باعتباره خريج معهد الفنون المسرحية قسم تمثيل وإخراج، فقام بإخراج مسرحية «محاكمة الكاهن» 1994، من تأليف د. محسن مصيلحي، ومثلما أشبع رغبته في الإخراج للمسرح، قرر أيضا أن يخوضها من خلال السينما، فقام بإخراج وبطولة فيلم «العاشقان» برفقة حبيبة العمر بوسي، الذي حاولا فيه تجديد قصة حبهما التي عشقها الجمهور منذ فيلم «حبيبي دائما».

في الوقت الذي كانت تتجلى فيه حساسيته في اختيار أدواره وتبدو أمرا ملحوظا، كانت أيضا حساسيته في إنتاج ما لم يتحمس له المنتجون الآخرون، فأنتج سبعة أفلام هي من أهم ما أنتج في سنوات ظهورها، هي «الخوف» عام 1970، «مدينة الصمت» عام 1973، «دائرة الانتقام» 1976، «قطة على نار» عام 1977، «ضربة شمس» و«حبيبي دائما» عام 1980، و«آخر الرجال المحترمين» عام 1984.

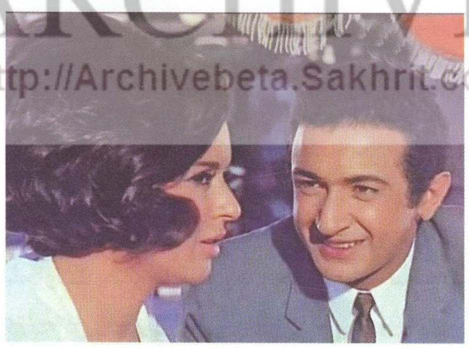
وكما حرص نور على كتابة كل هذا التاريخ بأحرف من نور على شاشة السينما، حرص أيضا على أن تنال الشاشة الصغيرة حظها من إبداعه، فقدم لها عددا كبيرا من المسلسلات لم تكن تقل أهمية في الشكل والمضمون عن تاريخه السينمائي، بداية من عمله الأول «القاهرة والناس»، مرورا بمسلسلات «لسه بحلم بيوم»، لا شيء يهم، أديب، مارد الجبل، ابن خلدون، عمر بن عبدالعزيز، هارون الرشيد، رجل الأقدار - عمرو بن العاص، لن أعيش في جلباب أبي، الرجل الآخر، عائلة الحاج متولى، الرحايا - حجر القلوب، متخافوش، والدالي (في ثلاثة أجزاء)، «حضرة المتهم أبي»، «عيش أيامك»، «العطار والسبع بنات»، و«عرفة البحر»، و«خلف الله» وغيرها العديد من المسلسلات، فضلا على زيارته من حين لآخر إلى معشوقه الأول المسرح، غير أنه كان يختار توقيت الزيارة، و«الهدية» التي يصطحبها معه لمعشوقه، فقدم من خلاله مسرحيات بكالوريوس في حكم الشعوب، الأميرة والصعلوك، القدس في يوم آخر، ست الملك، المليم بأربعة، يا غولة عينك حمرا، ويا مسافر وحدك... وغيرها العديد من الأعمال المسرحية التي قدم أغلبها لمسرح القطاع العام، الذي يهتم في المقام



مع نورا في فيلم «الغيرة القاتلة»



مشهد من فيلم «كتيبة الأعدام»



مع سعاد حسني



الأول بالمضمون بعيدا عن الربح، وهو ما انطبق على أغلب أعماله التي اقتربت من 230 عملا، في المجالات الفنية كافة، سينما ومسرح وتلفزيون وإذاعة، نال عن أغلبها العديد من الجوائز، فقد شاء القدر أن يبدأ الفنان الراحل مشواره السينمائي بشهادة تقدير عن دور كمال، الذي قدمه في فيلم «بين القصرين»، وأن ينال جائزة أفضل ممثل عن آخر أفلامه «بتوقيت القاهرة» من مهرجان وهران الجزائري في دورته السابقة، والجائزة الأولى من هيئة السينما والمسرح والموسيقى التابعة لوزارة الثقافة عام 1977 عن بطولة فيلم «قطة على نار»، وجائزة أحسن ممثل أول عن فيلم «الكرنك» من جمعية الفيلم عام 1977، في مهرجان السينما المصرية الثالث، وجائزة أحسن ممثل من الجمعية المصرية لفن السينما عن دوره في فيلم «حدوتة مصرية» وفيلم «الطاووس»، وجائزة الممثل الأول عن دوره في فيلم «مع سبق الإصرار» عام 1979 في مهرجان جمعية الفيلم السنوي السادس للسينما المصرية، وجائزة التمثيل دور أول رجال عن فيلم «مع سبق الإصرار» عام 1980 من المركز القومي للسينما التابع للمجلس الأعلى للثقافة في مسابقة الأفلام المصرية الروائية، وجائزة التقدير الذهبية من الجمعية المصرية للكتاب ونقاد السينما عن فيلم «أهل القمة» سنة 1981، وجائزة أحسن ممثل دور أول عن فيلم «عيون الصقر» عام 1984، في مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي الثامن، وجائزة أحسن ممثل سينمائي في عشر سنوات عن مجمل أعماله في الفترة من 1975 إلى 1992 من الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما في مهرجان جمعية الفيلم السنوي العاشر للسينما المصرية، كما حصل على جائزة من مهرجان نيودلهي عن فيلم «سواق الأتوبيس» عام 1983، وجائزة أحسن ممثل عن دوره في فيلم «ليلة ساخنة» من مهرجان القاهرة السينمائي عام 1995، وجائزة أحسن ممثل عن فيلم «أولى ثانوي» من مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط عام 1999، وغيرها العديد من الجوائز والتكريمات، التي ربما لم تكن كافية لفنان حرص على أن يصنع تاريخ وطنه الفني، قبل أن يصنع مجده الشخصي.

أول دراسة منهجية لاستقصاء مدى التفاعل بين النتاج الفني وتبادل الهدايا

فن الإهداء في البلاط الإسلامي

تمثل هذه الدراسة أول منهجية لاستقصاء مدى التفاعل بين النتاج الفني وتبادل الهدايا، وكيف يمكن أن تسهم الهدايا بضروبها المختلفة في دراسة تاريخ الفن الإسلامي، وكان صدورها بمصاحبة معرض أُقيم في متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفن، بغرض عرض نماذج متنوعة من التحف المُهداة بين السلاطين والخلفاء في البلاط الإسلامي. قام على إعداد المعرض وتحرير الدراسة أيضا ليندا كوماروف أمينة مقتنيات العالم الإسلامي في متحف لوس أنجلوس، وترى أن دراسة الفن الإسلامي من منظور تقديم الهدايا والتحف من الجوانب التي لم تُطرق من قبل في دراسات مقارنة، على خلاف ما نالته من دراسات متعددة عند تناول الثقافة المادية للمجتمعات الأوروبية الوسيطة. وتوضح كوماروف أن هذه المقاربة تبدو على آصرة وثيقة بدراسة الفن الإسلامي؛ بما أن الإهداء كان نشاطا أساسيا في البلاط الإسلامي؛ ليس فقط للغرض الدبلوماسي والسياسي، ولكن في مناسبات متعددة، فقد تكون الهدية على سبيل التعويض أو المكافأة بعد انتهاء خدمة الشخص في البلاط، وكانت تشتمل على قطع مثل أدوات الزينة، مثل الجواهر والملابس، وتحف مثل الأواني الفضية، وأحجار اليشب وقطع الزمرد واللوحات والألبومات المصورة.

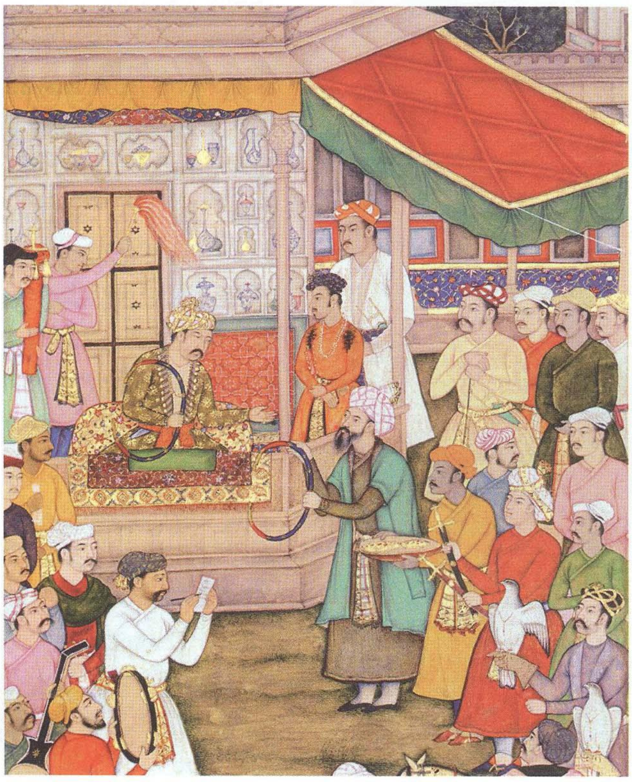
خالد عبدالله يوسف

كاتب وباحث - مصر

لعل أشهر مظاهر الإهداء في بلاط الدولة العباسية تمثل في تقديم الهدايا إلى الخلفاء في احتفالات عيد النَّيروز، وهو أول أيام السنة الفارسية الجديدة، وبداية لفصل الربيع. وأجلّ وأشهر الأعياد الفارسية حتى الآن، وكان الخلفاء العباسيون يحرصون على الاحتفال بهذا العيد، ووفق الجاحظ فإن من حق الملك هدايا النَّيروز والمهرجان، سواء أُهديت إليه من الخاصة أو العامة، كل يهدي على قدره، فكان القواد يهدون النشاب وأدوات القتال المعمولة من الذهب والفضة، والكُتّاب والوزراء يهدون جامات الذهب والفضة المرصعة بالجوهر، ويقدم التجار السجاد والملابس المنسوجة بالذهب والموشاة بالنقوش والتزايين، والعامة كانت تقدم الورود أو الفاكهة، ثم يقوم الخليفة بدوره بتقديم الهدايا إلى ضيوفه.

من تقاليد الإهداء الأخرى في البلاط العباسي إعطاء خلعة أو ملابس التشريف، والتي كان يهديها الخلفاء إلى الشعراء أو الوزراء وغيرهم من أرباب الوظائف، في مناسبات عدة، منها عند تقلده وظيفته الجديدة، فكانت خلعة الوزير مثلا عبارة عن ثوب وعباءة وعمامة وغير ذلك، وهذا التقليد كان شائعًا في أغلب الممالك الإسلامية، كما كان التقليد أيضا أن يخلع على سفراء الممالك الوافدين على الخليفة؛ وعادة كانت خلعة فاخرة، وكانت الهدايا أيضا تصاحب التفاوض أو عقد الاتفاقات السياسية بين الممالك، أو تبادل الأسرى، أو عند اكتساب مميزات تجارية. من المناسبات الأخرى في تقديم الهدايا عند تقليد الخليفة الجديد، فيقوم بتوزيع الهدايا والخلع على أرباب دولته، والانتصار في المعارك، كما كانت الهدايا تقدم في أغلب المناسَبات الخاصة، مثل الميلاد، والختان، والأعياد الدينية، وحفلات الزواج، وفي العودة من الحج، وتفيض المصادر بذكر إشارات إلى الهدايا التي تصاحب هذه المناسبات.

وكان يُهدى إلى خلفاء الدولة العباسية هدايا نفيسة من الولاة على الحواضر التابعة للدولة العباسية، ولعل أجلّ وأكبر هذه الهدايا تلك التي أرسلها علي بن عيسى حاكم إمارة خراسان وبلاد ما وراء النهر إلى الخليفة هارون الرشيد، بعد أن قلده هذا المنصب، ويذكر المؤرخ البيهقي أنه كان من جملتها ألف غلام تركي بيد كل منهم حلتان ملونتان من الأصفهاني والسقلاطون من الديباج التركي وغير ذلك من الأنواع، وعلى أثرهم ألف جارية تركية بيد كل واحدة كأس من ذهب تحتوي على الياسمين، ومملوءة بالمسك والعنبر وأصناف العطر وطرائف البلاد. ثم مائة غلام هندي يحملون السيوف الهندية من أجود الأنواع، ومائة جارية هندية يحملن الثياب الرقيقة. ومائتا فرس من خراسان بسروج من الديباج، وعشرون عقابًا وعشرون شاهينًا، وثلاثمائة جمل عليها المحامل، منها عشرون عليها محامل مذهبة، وما بين خمسمائة وثلاثمائة قطعة من البلور من شتى الأصناف، وعشرون عقدا من الجوهر الغالي القيمة، وثلاثمائة ألف حبة من اللؤلؤ، ومائتا قطعة من الصين من الصحون والكؤوس وغيرها، وألف



قطعة أخرى من الأواني الصينية الكبيرة والكاسات الواسعة، وزهريات صينية كبيرة وصغيرة، وثلاثمائة من الستائر الملكية، ومائتان من سجاد القصور. كما أهدى يعقوب بن الليث الصفار إلى المعتمد على الله هدية في بعض السنين من جملتها عشرة بازات منها باز أبلق لم ير مثله، ومائة مهر، وعشرون صندوقا على عشرة بغال فيهم من طرائف الصين، ومسجد فضة بدرابزين يصلي فيه خمسة عشر إنسانا، ومائة رطل من مسك، ومائة رطل عود هندي. وأهدى موسى بن عمر الهباريّ حاكم السند، إلى الخليفة المعتمد أيضا سنة 207هـ مائتي هدية، كان من جملتها فيل عظيم الخلقة، وتماثيل من فضة، ومسك وعنبر وحرير.

كما تبادل الخلفاء العباسيون ضروبا متنوعة من الهدايا مع الممالك الأخرى، ولعل أشهرها الهدايا مع الدولة البيزنطية ودولة الفرنجة، منها على سبيل المثال هدية ثريا بنت الأوباري ملكة أفرنجة إلى المكتفي بالله في سنة ثلاث وسبعين ومائتين، كان من جملتها خمسون سيفا، وخمسون رمحا، وعشرون ثوبا منسوجا بالذهب، وعشرون خادما صقلبيا وعشرون جارية صقلبية، وستة بازات، وسبعة صقور، ومضرب حرير متلون بجميع الألوان كلون قوس قزح، يتلون في كل ساعة من ساعات النهار، وثلاثة طيور إفرنجية إذا نظرت إلى الطعام أو الشراب المسموم صاحت صياحا منكرا وصفقت بأجنحتها حتى يعلم بذلك.



هدايا السلاطين إلى العمائر الدينية

وهذا النوع من الهدايا قد يكون من مستلزمات المنشآت المعمارية الجديدة، مما يوقفه السلاطين من الأثاث المعماري وغيرها من التحف، وأكثر الهدايا الموقوفة كانت المخطوطات القرآنية، وتنافس السلاطين في وقف العديد من المصاحف، خاصة الرَبعات الشريفة المكتوبة في أكثر من مجلد، بجانب التحف المعدنية من القناديل والمباخر والتنانير؛ والقطع الزجاجية مثل المشكاوات والثريات، بعضها مصنوع من البلور الصخري، والتحف الخشبية، مثل كراسي وصناديق المصاحف، وكانت وثائق الوقف هي السجل الذي يذكر فيه الأثاث المعماري، وهو ما نجده من خلال الوثائق التي وصلت إلينا من العصر المملوكي، وشملت وثيقة الوقف ذكر تفاصيل للأثاث الموقوف، بجانب تفاصيل البناء، مثل نوع الرخام والحجر المستخدم، ونوع الخشب المعمول منه القطع.

وتتطرق الأستاذة شيلا بلير في بحثها إلى نماذج من هذه التحف التي كانت موقوفة على الأضرحة والمشاهد الشهيرة، وكيف كانت تُصنع لملاءمة طبيعة المكان، وقد نالت هذه المنشآت اهتماما كبيرا من السلاطين والخلفاء، في تعبير عن طلب العفو والرحمة من الله عز وجل، أيضا التماس البركة من صاحب الضريح. ويصف لنا ابن بطوطة مشهد الإمام علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - في مدينة النَّجف فيقول: إنه بعد دخوله إلى الروضة العلية، وجد أن عتبتها من الفضة، وكذلك العضادتان، والقبة مفروشة بأنواع البسط من الحرير وسواه، وبها قناديل الذهب والفضة، منها الصغار والكبار، وفي وسط القبة مصطبة مربعة مكسوة بالخشب عليه صفاح الذهب المنقوشة المحكمة مسمَّرة بمسامير الفضة، قد غلبت على الخشب بحيث لا يظهر منه شيء، وطسوت ذهب وفضة فيها ماء الورد والمسك وأنواع الطيب. وللقبة باب آخر عتبته أيضا من الفضة وعليه ستور من الحرير الملون، يفضي إلى مسجد مفروش بالبسط، مستورة حيطانه وسقفه بستور الحرير، وله أربعة أبواب، كلها عتبتها فضة وعليها ستور الحرير. ويتجلى من وصف ابن بطوطة الأثاث الفاخر في مشهد الإمام علي بالنجف، مثل الأبواب المنفذة زخارفها بالحفر، والمغطاة بالمعادن النفيسة، والمنسوجات الحريرية والسجاجيد.

ولعل أشهر السجاجيد المحفوظة بالمتاحف العالمية، هي القطع التي أتت من ضريح الشيخ صفي الدين في أردبيل. أما وسائل الإضاءة فكان لها النصيب الأكبر من الهدايا الموقوفة على العمائر الدينية، مثل المشكاوات الزجاجية كتلك التي أهداها السلطان العثماني سليمان القانوني إلى مسجد قبة الصخرة، والمشكاوات المعدنية إلى ضريح الصحابي الجليل أبو الطيب الأنصاري، والعديد من روائع المشكاوات التي وصلت إلينا من العصر المملوكي. والبورسلين الصيني كان من القطع الشائعة في الإهداء، ولعل أغزرها التي أهديت من الحاكم الصفوي الشاه عباس إلى ضريح الشيخ صفي في أردبيل، وقُدر عددها بـ 1189 قطعة متنوعة الأشكال والألوان. أيضا أهدى الإمبراطور المغولي شاه جيهان إلى أردبيل كثيرا من الأواني الصينية. نوع آخر من الهدايا الدينية كان شائعا بين السلاطين، وهو إرسال كثير من الهدايا لتوزع على أهل الحرمين الشريفين، بجانب الكسوة السنوية التي كانت ترسل إلى الكعبة المشرفة، وكانت ترسل من بغداد خلال عصر الدولة العباسية، ثم انتقل هذا التقليد إلى مصر في عصر الدولة المملوكية.

هدايا وذخائر الفاطميين

تعد الحقبة الفاطمية الوحيدة التي ارتبطت بصورة ملحوظة بالهدايا والتحف، واشتهرت خزائن الفاطميين، وما اشتملت عليه من نفائس التحف والجواهر والتي كان أغلبها مُهداة إلى الخلفاء، سواء من الممالك أو من الرعية والأعيان. وقد بدأت الرسل تتوافد على بلاط الفاطميين، خاصة بعد نقل مركز حكمهم من شمال أفريقية إلى مدينتهم الجديدة القاهرة، وارتبطوا بعلاقات وثيقة مع الدولة البيزنطية في



القسطنطينية، وملوك النورمان في صقلية. وشيد الفاطميون القصور الفاخرة، التي حوت ضروبا من التحف، والأثاث الفاخر من المنسوجات والسجاجيد. ووفق المؤرخ ابن الطوير فإن القصور الفاطمية كانت تشتمل على عدة خزائن منها: خزانة الكتب، وخزائن السلاح، والسروج، والفَرش، والكُسوات، والشراب، والتوابل، وخزانة الجوهر والطيب. وقد وصل إلينا من هذه الخزائن عدد من التحف، لعل أهمها تحف الكريستال الصخري المحفوظة في المجموعات الأوروبية. منها إبريق في خزانة سان ماركو في فينسيا يحمل اسم الخليفة العزيز بالله. وآخر في متحف اللوفر بباريس.

وكان يُهدى إلى الخلفاء الفاطميين كثير من الهدايا من حكام بلاد المغرب، فقد أهدى المعز بن باديس إلى الظاهر لإعزاز دين الله سنة 420هـ هدايا جليلة من جملتها عشرون جارية، وثلاثة رؤوس من الخيل الثمينة، منها كُمَيت بسرج ذهب، وأشقر سرجه لؤلؤ، وأدهم سرجه فضة بياض، وألف وخمسمائة ثوب من سائر ألوان الخزّ المغربي الملَيّن. وكثير من الرماح الزان. ومن الصناديق والأقفاص المملوءة سيوفًا، وغيرها مثل ذلك. ومن الثياب الصِقلي، والثياب السوسي، والعمائم الصقلية عدة ألوف. وبدوره أهدى إليه الخليفة الفاطمي هدية جليلة من مدن تنِّيس ودمياط وتونة بدلتا مصر من الملابس والفرش والتعاليق والأعلام والبنود والألوية المنسوجة بالذهب، كما حُمل إليه زرافة رائعة الجمال، وعدة من التحف المعمولة من العاج والأبنوس والصندل المضبّب بالذهب والفضة، ومن الجواري الحسان مغنيات وراقصات، ومن الخيل العراب ذوات الأثمان الغالية والصفات البديعة شيء كثير، عليها سروج الذهب والفضة والجواهر، ومن الدروع والخوذ والجواشن المذهبة، والسيوف.

كما تنوعت الهدايا المتبادلة بين الفاطميين والبيزنطيين؛ ففي سنة 437هـ أهدى الإمبراطور البيزنطي عند تجديد الهدنة بين الدولتين هدية لم يسبقه أحد من ملوك الروم بمثلها، واشتملت على مائة وخمسين رأسًا من البغال والخيل، يجلل كل واحد منها ثوب ديباج. وخمسين بغلا تحمل خمسين زوجًا من الصناديق، تغطيها خمسون سندسية إبرسيم، ويقود الجميع مائتا رجل ممن كانوا في السجون من أَسرى المسلمين، وكان فيما تحويه الصناديق من أصناف الآنية الذهب المموه بالمينا مائة قطعة، ومن أنواع الديباج ألف ثوب، ومن السنادس الفائقة، والعمائم المرتفعة والمطرزة بالذهب، والستور، والمناديل الديباج التي تلف الثياب، عددها ثلاثمائة قطعة. كما أهدى الإمبراطور البيزنطي إلى الخليفة المستنصر بالله سنة 444هـ مع رسول ورد له في البحر إلى تنّيس، هدايا جليلة، من جملتها غلمان أتراك متقاربو الأعمار، وجوار تركيات، وطواويس بيض. كما أهدى ميكائيل الإمبراطور البيزنطي إلى السيدة والدة الخليفة المستنصر بالله خمسة دسوت من الحُلي، مكفت بزجاج من خمسة ألوان أحمر قان، وأبيض ناصع، وأسود حالك، وأزرق صاف، والنقش فيها منفذ ببراعة وإتقان. ومن هدايا حكام الأندلس إلى الفاطميين، هدية أُرسلت إلى المستنصر بالله سنة 452هـ كان من جملتها عقد جوهر يُقدر ثمنه بعشرة آلاف دينار، وفيها ثياب خزّ مذهبات في غاية الحسن، هدية أخرى أرسلت سنة 462هـ كان من جملتها ثلاثون قضيبًا مرجانا، غليظة كالسهام والأقلام، ومن فرش وثياب الأندلس.



الهدايا في بلاط العثمانيين

تشتمل خزائن وأجنحة قصر طوب قابي سراي على ضروب مختلفة من الهدايا والتحف والتي جاءت عن طريق الإهداء إلى السلاطين العثمانيين، وأصبح طوب قابي ملتقى السفراء القادمين من الشرق والغرب، فقد كان السلاطين على اتصال دائم بالممالك المحيطية، خاصة الدولة البيزنطية المجاورة، ودول أوروبا، والممالك في الشرق، وتبادل العثمانيين الهدايا مع هذه الممالك في مناسبات مختلفة، مثل تتويج سلطان جديد، والأفراح والوفيات، وفي حالة تحقيق النصر في الحروب. وأُهديت إلى العثمانيين بعد امتداد دولتهم الهدايا الجليلة، فمن إيران كانت ترسل المنتجات الفارسية الثمينة، ففي العام 1557م عند افتتاح مجموعة السليمانية المعمارية، أرسل الشاه طهماسب هدايا كثيرة لتهنئة السلطان سليمان القانوني، اشتملت على مخطوطات المصاحف النادرة، كما كان يُهدى إلى السلاطين الكثير من القفاطين المعمولة من الحرير، وأعداد كبيرة من السجاد. ولعل أشهر الهدايا التي أرسلت إلى العثمانيين تلك التي أرسلها سنة 1567م الشاه الصفوي طهماسب إلى بلاط السلطان العثماني سليم الثاني عند تقلده السلطنة، وحمل الوافد معه جملة من الهدايا النفيسة، محمولة على 34 جملا. وكانت هذه السفارة موضوعا في عدد من المنمنمات المصورة، صورت مظاهر الاستقبال في البلاط العثماني، منها مشهد حمل الوافدين الصناديق التي تحويها الهدايا، والمنسوجات والسجاجيد، ومخطوطة كبيرة الحجم يحملها اثنان، وهي النسخة المصورة من كتاب «الشاهنامة»، تحمل اسم شاه طهماسب، يزينها 259 منمنمة مصورة، وهذه النسخة الرائعة من الشاهنامة موزعة حاليا على عدد من المجموعات العالمية، أما المصحف المخطوط فتذكر المصادر أنه بخط الإمام علي بن أبي طالب، وبدوره أهدى السلطان سليم إلى الرسل خلعة وفق التقليد الشائع في البلاط الإسلامي.



كتاب يرصد الحركة المسرحية منذ ثورة 25 يناير 2011 حتى العام 2014

المسرح .. بين الفن والسياسة

في مبادرة تستحق الثناء، رصد الكاتب والناقد المسرحي جرجس شكري الحركة المسرحية في الفترة من ثورة ٥٢ يناير ١١٠٢ حتى العام ٤١٠٢، والتي لم تكن بمعزل عن الأحداث السياسية في أثناء تلك الفترة، وعمل على إلقاء الضوء عليها بين دفتي كتاب.

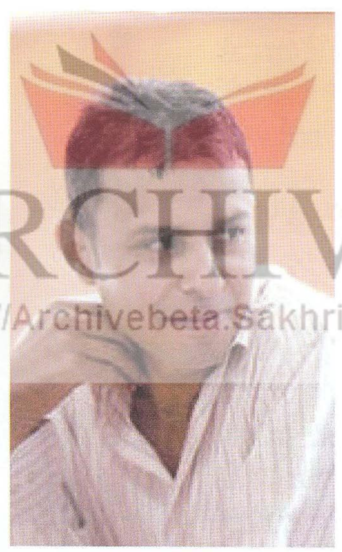
من خلال العروض المسرحية التي تمت خلال هذه الفترة، ومتابعة الكاتب لأغلبها، من خلال مقالاته المنشورة، يلقي الضوء على الملابسات والتخبط في تلك العروض، باستثناءات قليلة جدًا، فمعظمها كان صورة باهتة من العرض الأصلي والحقيقي الذي كان يدور على مسرح «ميدان التحرير»، فكانت عروضًا متعجّلة الغرض منها مواكبة الحدث دون الأخذ في الاعتبار وسائل الميديا الحديثة، ونقلها هذه الأحداث للمتفرج من خلال القنوات التلفزيونية، من دون مكابدة عناء، ومشقة الذهاب إلى المسرح والدخول بتذاكر مدفوعة الثمن.

محمد جمال الطيب

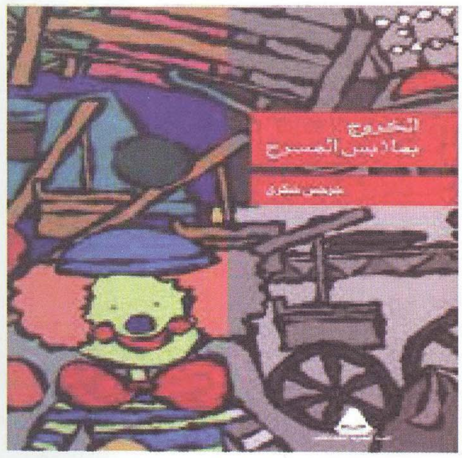
ناقد مسرحي - مصر

يقوم الكاتب بعمل شكل «بانورامي» للواقع في مصر قبل العام 2011، من النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتي كانت الإرهاصة لثورة يناير من العام ذاته، وبكلمات حادة قاسية، يوجز الكاتب الأجواء الجارية في البلاد في تلك الفترة، فيقول عنها: «تعلّمنا محبة الفقر من أجل الاستقرار، ورضينا بالذل من أجل الأمان»، ثم يعود كاشفًا - بشكل تفصيلي أوضح وأشمل - ظواهر الحياة التي كانت سائدة على مسرح مجريات الأمور والأحداث، فيواصل: «حين اعتلى المنابر (ليس الدينية فقط، بل كل وسائل الإعلام) مجموعة من الجهلاء يبثون جهلهم في عقول البسطاء، ليتشكّل وعي جيل بأكمله بطبيعة الواقع الاجتماعي المصري، في ظل سيطرة الفكر السلفي، والخوف من دولة البوليس، وبرعاية أنصاف المثقفين/ رجال الدولة». كل هذه الأحداث يستعرضها الكاتب، كانت الشرارة التي أشعلت ثورة يناير 2011.

قبل أن يحدثنا الكاتب عن «مسرح الثورة» الذي حاولت عروضه مواكبة الحدث، يستعرض الحالة المسرحية قبل العام 2011، فمسرح السبعينيات نستطيع أن نطلق عليه «مسرح تجاري»، تغافل عن دور المسرح وأهميته في التنوير والثقافة كرسالة عليه القيام بها تجاه جمهور المتلقي، أو كما يسميه الكاتب «مسرح الادعاء والدجل، ونجوم الشباك المزيفين أو أصحاب الوجوه الملساء الحيادية».



الناقد جرجس شكري مؤلف الكتاب



غلاف الكتاب

وفي العام 2010 حفلت الساحة بالمهرجانات والمسرحيات التجريبية، الخالية من «الدراما»، والتي تُعد من الركائز الأساسية لمقومات المسرح، فيقول متسائلا مستنكرا: «هل هذه المهرجانات حراك مسرحي أم خداع بصري؟ كل الدلائل تشير إلى أن الخداع البصري كانت له الكلمة العليا».

يوليو 1952 ويناير 2011

ويعقد الكاتب مقارنة بين المسرح بعد ثورة يوليو 1952 وقيام المسرحيين أمثال يوسف إدريس (الفرافير- جمهورية فرحات - ملك القطن)، ونعمان عاشور (المغماطيس - الناس اللي تحت)، وألفريد فرج (سقوط فرعون)، بكتابة مسرحياتهم وعرضها على الجمهور بعد مرور ثلاث سنوات على قيامها! حتى إن الروائي الكبير نجيب محفوظ توقف عن الكتابة لمدة قاربت عشر سنوات، ليقدم بعدها أعماله (ميرامار- السمان والخريف- ثرثرة فوق النيل)، بعد أن كانت أفكاره ورؤيته عن الثورة أصبحت واضحة واختمرت في ذهنه؛ فاستطاع أن يدلو بدلوه فيها بموضوعية كما ارتآها، ويقول الكاتب عن المسرح في هذه الفترة: «في يوليو كان التغيير جذريًا، ومازال المسرح المصري - إلى الآن - يعمل تحت قيادة الوجوه نفسها التي بدلت بالملابس القديمة ملابس الثورة».

ولذلك يرى الكاتب أن المسرحيات التي عُرضت

بعد 25 يناير 2011 ما هي إلا مسخ ونفاق للنظام الجديد. تبدأ الأحداث السياسية في العام 2011 بتفجير كنيسة القديسين بالإسكندرية ليلة صلاة رأس السنة، وقتل 37 مصليًا، وإصابة 79 آخرين، وتبدأ أحداث الفتنة من منتصف فبراير من العام نفسه (حرق وهدم كنيسة أطفيح، وكنيسة إمبابة، وكنيسة الماريناب بأسوان، وينتهي العام بمذبحة ماسبيرو للأقباط)، ثم يتلوها الهجوم على مسرح البالون، واقتحام مباني أمن الدولة في المحافظات، واقتحام السفارة الإسرائيلية وهروب السفير، وأحداث شارع محمد محمود، وإحراق مبنى المجمع العلمي. وعلى الجانب المسرحي يقول الكاتب عن العروض المسرحية التي عُرضت خلال هذا العام: («تذكرة للتاريخ»، و«أوراق من ذاكرة الميدان»، و«أوراق من ميدان التحرير»، و«النافذة»، و«دنيا أراجوزات»، و«سطور»، و«ورد الجناين»، و«قوم يا مصري»، و«مفيش حاجة تضحك»، و«فلان الفلاني»، و«الملك معروف»، و«شيزلونج»، و«حكايات الناس في ثورة 19»، و«كوميديا الأحزان»، و«آخر حكايات أم دينا»)، يقول إنها إما كانت مكتوبة سلفًا وجرى إقحام الثورة وأحداثها إقحامًا مجحفًا، أو أنها عروض تم تفصيلها على مقاس الحدث كرد فعل سريع للثورة، أو عروض عادت للماضي. وعلى كثرة هذه العروض فلم يتميز منها سوى «بهيج إسماعيل» في نص «قوم يا مصري»، و«عبدالرحمن الشافعي» في أسلوب الإخراج والفرجة الشعبية في عرض «مفيش حاجة تضحك»، أو تمرد فرقة «حالة» المستقلة في فكرة عرض «حكايات أم دنيا». أما مسرحية «محاكمة القرن» التي أنتجها الواقع المصري عام 2011، فكانت هي المسرحية التي تفاعل معها الجمهور في ذلك العام، وكانت العرض الوحيد الذي أثار دهشته، والذي أطلق عليها الكاتب «مبارك وولداه في القفص».

يطلق الكاتب على العام 2012 «عام المليونيات أو المسرحيات الهزلية»، فهو كما يراه حافلا بالمشاهد الدرامية المأساوية والهزلية على مدار العام (المليونيات، وأفعال الرئيس الساخرة، ومذبحة استاد بورسعيد، ومذبحة الجنود في رفح)، أما عن العروض المسرحية («الدكتاتور»، و«زمن الألف ليلة»، و«ليل الجنوب»، و«إحنا وظروفنا»، و«أبو العريف»، و«كوكتيل»، و«أهو ده اللي صار»، و«نشاز»، و«طقاطيق جحا»، و«الفاشلون»، و«في بيتنا شبح»، و«نوبة صحيان»، و«سلقط في ملقط»)، أما عن هذه العروض فقد كانت جميعها عشوائية من دون سياق أو مبرر، وكان أفضلها «في بيتنا شبح» للكاتب «لينين الرملي» وإخراج عصام السيد.

ويقول عن العام 2013 إنه «عام الظواهر المسرحية»، فقد بدأت أحداثه السياسية ومحمد مرسي ومكتب إرشاد جماعة الإخوان يتربعون على عرش مصر، وانتهى وهم في السجن، وحل الجماعة واعتمادها كجماعة إرهابية، وكانت مسرحية محاكمة مرسي على أرض الواقع، كالمسرحيات اليونانية؛ فمرسي يؤدي فيها دور «البطل المأساوي» و«الكورس» من قيادات الجماعة. أما عن العروض المسرحية التي عُرضت في هذا العام («عدو الشعب»، و«الأمير المحبوس»، و«طقوس الموت والحياة»، و«زنقة الرجالة»، و«مسافر ليل»، و«زنزانة لكل مواطن»)، فيرى الكاتب في هذه العروض عدا «زنزانة لكل مواطن»، فهو يرى أنها انتصار للواقع وانتهاء ما عُرف باسم «مسرح استنساخ الثورة».

يقوم الكاتب بسرد الأحداث السياسية في العام 2014 (تفجير مديرية أمن القاهرة في قلب العاصمة، وتفجير قنبلتين أعلى كوبري الجيزة، وضرب حافلة سياحية قرب الحدود المصرية - الإسرائيلية، والهجوم على كمين شرطة في شبرا الخيمة، وانفجارات بمحيط جامعة القاهرة، وحادث الفرافرة، وقتل 21 جنديا، وحادث كرم القواديس الذي كان الأعنف والأسوأ وراح ضحيته 30 شهيدًا). أما عن العروض المسرحية في ذلك العام («رئيس جمهورية نفسه»، و«اللي بنى مصر»، و«مونودراما خط أحمر»، و«هاااي يا ليلة هوووي»، و«دنيا حبيبتي»، و«مارا - صاد»، و«اللص الفاضل»، و«ميراث الريح»، و«عشق الهوانم»، و«زيارة سعيدة جدا»، و«العشاء الأخير»، و«المُخطط»، و«رايح جاي صدفة»، و«هاملت»، و«يرما») أما عن العروض هذه المسرحية فيطلق عليها الكاتب «مسرح بواقي الثورة، أو بواقي مسرح الثورة»، ويستثني منها عرضي «ليل الجنوب» و«اللص الفاضل». وتعليقًا على ما يدور حولنا في محيطنا العربي، والذي أطلق عليه «جرجس شكري» عنوان «المسرح القاتل»، والذي يراه كأنه مسرح متعدد المنصات، ولكنها ليست على خشبة مسرح واحدة، بل هي منصات على مسارح متعددة، فيقول عنه: «فحين تُطفأ الأنوار في ليبيا تضاء المنصة في اليمن، وحين تخفت أضواء منصة اليمن، تضاء في سورية، وحين يأخذ المسرح السوري استراحة بين الفصول، تضاء في القاهرة أو تونس أو بيروت، وفجأة يتم التركيز على منصة/ فضاء مسرحي يجعل الجميع ينسى الفضاءات الأخرى، كما يحدث الآن في العراق، من خلال «داعش»... وهكذا»، ويقول عن مخرجها: «أستطيع أن أشاهد المخرج، لا أتبين ملامحه ولكنه دون شك بلا قلب».

الكاتب جرجس شكري يرصد هذه الأحداث ليس كمراقب ولكن كمتفاعل ومشارك في بعض أحداثها، وتستشرف أثناء القراءة، الوعي السياسي الذي عليه الكاتب، ودرايته بمجريات الأمور، لا في مصر فقط، بل في عالمنا العربي، كما أن الكتاب قيمة تضاف الى المكتبة المسرحية التي تعاني قلة الكتب المتخصصة والمهتمة بالشأن المسرحي في مصر، وقد بذل فيه جهدًا ملموسًا يستحق عليه التقدير والإشادة.



لينين الرملي ود. حسن عطية وجرجس شكري وعصام السيد أثناء مناقشة الكتاب

أخير

عزوف الجمهور عن الأنشطة الثقافية



سالم الرميضي

شاعر فصيح وشاعر شعبي.

بكالوريوس لغة عربية (أدب ونقد).
رئيس منتدى المبدعين برابطة الأدباء الكويتيين.
عضو مجلس الأمناء بمؤسسة عرار الأدبية الإعلامية.
عضو ديوانية شعراء النبط.
له خمسة إصدارات أدبية في الشعر الفصيح والشعر الشعبي والنقد.

في إحدى الأماسي الفنية العام الماضي، كنت واحدا من التسعة الذين حضروا أمسية لأحد الشعراء الضيوف من دولة عربية شقيقة، اتسمت قصائد ذلك الشاعر بكل ما يحلم به الناقد الحديث في القصيدة العصرية، حيث تتوالد الصور وتتنامى بشكل تصاعدي، وتكاد تغص بالرمز والأسطورة، وتتداعى الخيالات والرؤى، بينما لا يحظى المتلقي المثقف غير المتخصص ولو بالتفاتة خاطفة من الشاعر.

أذكر أن التسعة كانوا ثلاثة صحافيين وشاعرين، والبقية لم أتعرف عليهم شخصيا وأذكر أني بعد الأمسية سألت الشاعر: كيف رأيت تفاعل الجمهور معك؟ فقال عبارة أعدها معلبة، لكثرة ما سمعتها من غيره، وهي أنه كشاعر يكتب الفن للفن، لذا لا يهتم كثيرا بعدم وجود الجمهور العريض، سألته حينها سؤالا عفويا: لِمَ تقبل عروض الأمسيات الشعرية إذن؟!

لم تقنعني إجابته كثيرا ولا أظنها تقنعه هو أيضا.

أخذت أتفكر بجدية، هل ما يعيشه واقع الأمسيات الفنية اليوم واقع لا سبيل لتغييره؟

أو قد يتغير وإن كان من الممكن تغييره فهل يكون هذا التغيير سهلا أم غاية في الصعوبة؟

حاولت التعامل مع هذه القضية مستندا إلى المعلومات والحقائق ومبتعدا عن التحليلات المرسلة بلا حجة أو دليل، فوجدت أن لهذه القضية بعدين اثنين:

1 - بعد إعلامي: حيث إن الإعلام عادة مقصر في الإعلان والنشر لمثل هذه الأمسيات.

2 - بعد فني: حيث إن نوع الفن الذي يعرض في مثل هذه الأمسيات يلائم فئة معينة من النخبة بينما لا يعني البقية في شيء.

وعلى هذين البعدين حاولت تحليل المعلومات، فوجدت أنهما لا يؤثران كثيرا في القضية، وسأضرب مثالين اثنين في أمسيتين أقيمتا العام الماضي:

أولاهما كانت عندما استضاف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب شعراء عدة كان من ضمنهم الشاعر السعودي المبدع جاسم الصحيح، وأذكر أن القاعة على صغر حجمها كانت شبه ممتلئة عن آخرها مع أن الإعلام تناولها بتقليديته المعهودة، حيث لم يتعد أن ينشر خبرا صغيرا في بعض الجرائد المحلية، وقليلا من النشر الإلكتروني في وسائل التواصل.

أما الثانية فكانت عندما استضاف المجلس الفنانة الأردنية مكادي نحاس والتي قدمت باقة من الأغاني الكلاسيكية والفيروزيات وبعض أغانيها الخاصة.

كلتا الأمسيتين لم تتميز في البعد الإعلامي عن سابقتهما حيث إن هذا الجمهور موجود فعلا على الأرض ولكنه يحتاج إلى أمسية تدفعه للحضور وعندما وجد ذلك في الأمسيتين الأخيرتين حضر.

إذن فالمشكلة في البعد الثاني (البعد الفني)، وبعد ملاحظة دقيقة لهذا البعد اكتشفت أنه غير واقعي إطلاقا! لأن الفئة المستهدفة في هذا البعد، وهي فئة النخبة نفسها، لم تعد تحضر هذه الأمسيات، فهي ربما تفضل أن تطلع على الفنيات عن طريق القراءة أكثر من أن تستمع إليها بشكل مباشر من خلال أمسية.

وعليه أتمنى على الفنانين أن يفرقوا بين الفن المسموع والمقروء، وأن تكون الأمسيات الإعلامية والظهور للجمهور لأولئك الذين يلتفتون إليه، وأما من يكتب للفن فيكفيه أن يكتب ويحبس ما كتب في أدراجه ولا يظهره للجمهور إلا مقروءا.

رسم وقصيدة

قصيدة: حسن خضر *

لوحة: حسام عبدالله **



في خدمة ليلية

أنا الحارس في خدمة ليلية
لبلادي المريضة
الطيبة
أنا الشاعر
وبابُ بيتي ليسَ مِلْكي
أمضيتُ سنواتٍ هنا
أحرسُ جُمّيزةً تشيخُ
أجمعُ الأحجارَ
وألقي بها بعيداً عن جذعها
الواهنِ
فيعودُ العابثونَ
بالأحجار نفسها في الصباح..
أدور تحتَ الشمس
في الإجازاتِ المدرسيةِ
أنقرُ فوقَ علبةٍ صفيحٍ
كي يسلمَ المحصولُ
وتُغنّي البناتْ..
كبرتُ بلا حذر.
ولم أعتَنِ أبداً بنظافة أسناني
لأنني فلاحٌ - ربما تذكرين -
دائماً ما أدخّنُ
أو أجلسُ
قُربَ نارٍ
كنت أصنع ملابسي من الكتان
في بيتي
ولا أحب الحروب إلا حين
يطلُّ عَدوّي من شُرُفاتي
شُرفاتي التي كثر الضجيجُ الآن
تحتها
وأحفادُكِ الطيبونَ
ضاعوا
أو هجروكِ..

* شاعر - مصر

** فنان - مصر